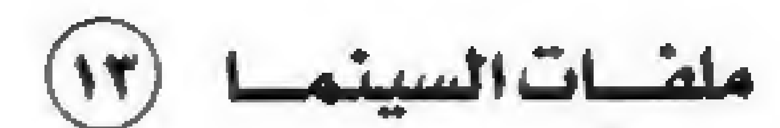
ملفات السينما

الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

الجزء الثاني
نجوم المشهد الغنائي
في تاريخ السينما المصرية

تأليف: محمود قاسم
تقديم أ.د. مدكور ثابت



الكوميديا والغناء في الفيلم المصري

الجزء الثانى

نجوم المشهد الغنائى

فى تاريخ السينما المصرية

تأليف : محمود قاسم
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

المركز القومي للسينما

رئيس المركز

والمؤسس المشرف على ملفات السينما

أ.د. مدكور ثابت

الإخراج الفني وتصميم الغلاف:

فاروق إبراهيم

سكرتارية تنفيذية:

مصطفى المشد

محمد السيد

يوسف حسن

الخط العربي:

عبد الرحيم شحاتة

ترجمة لغة إنجليزية:

عبلة سالم

شهيرة خليل

إشراف مالي وإداري:

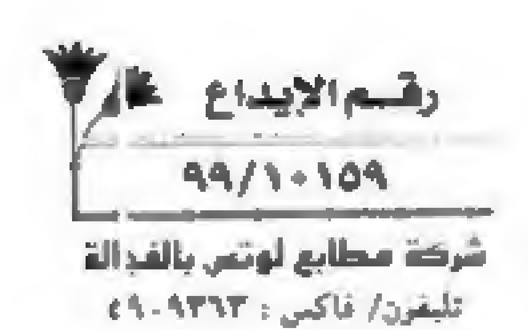
عبد المعبود التفيلي

مدينة الفنون شارع الهرم - جيزة - ج.م.ع. - تلغرافيا سينيفيلم - فاكس: ٥٨٥٤٧٠١ (٢٠٢) تليفون: ٥٨٥٤٨٠١

تنويه وامتنان

أصدر المركز القومى للسينما هذا الكتاب بتدعيم
مالى كامل من قطاع شئون الإنتاج الثقافى

برئاسة أ. عاطف منصف



شركة مطابع لوتس بالفجالة
تليفون/ فاكس : ٩٣٦٣-٥٩٠

﴿ فهـــــــرس ﴾

سينمـــــا الفـــودفـيل
فـــى رابــــع الفرضـــــيات

بقلم : أ. د. مدكور ثابت

يدور موضوع ورقتنا هذه المرة حول إضافة لفرضية بحثية جديدة فيما يتعلق باستكشاف الفيلم المصرى ورصد سماته ، حتى تصل السطور قبل نهايتها إلى إعادة التأكيد على دعواتنا الأربع ، التى هى الأهم فى مواصلة تحقيق مشروعنا الطموح : "ملفات السينما" منذ بدأناه استهدافا لتعويض النقص الحاد فى الدراسات والمواد اللازمة للتأريخ للسينما المصرية .

وضمن التأكيد على هذه الدعوات ومواصلة تحقيقها ، نتوجه الآن إلى أولها التى تدعو إلى طرح فرضيات البحث فى الفيلم المصرى .. وها هى ملفات السينما تدخل إلى زاوية الفرضية الرابعة (بترتيب ما توفر إصداره حتى الآن ، وليس ترتيبا لأسبقية بين هذه الفرضيات) وذلك فيما نطرحه من فرضيات الزوايا التى تعتبر كل منها مدخلا إلى كل شرائح السينما المصرية ، وفرضيتنا فى هذه المرة (الرابعة) تنطلق بكل من الكوميديا والغناء ، بينما كانت الأولى متعلقة بأفلام الحركة ، والثانية متعلقة بالمعالجة الدينية ، أما الثالثة فكانت حول ما أسميته محور هيكل / كريم المتمثل فى تيار فيلم زينب .

وهكذا نقدم الآن هذين المجلدين الجزأين المكونين لملف واحد اضطلع بتأليفه وإعداده الأستاذ محمود قاسم ، لنورد بإصداره وطباعته فرضيتنا الجديدة باعتبارها واحدة من مجموعة تلك الفرضيات التي تعودت – شخصيا – طرح مقولاتها لتكون متاحة على مائدة البحث في اتجاه إثباتها أو رفضها فيما يتعلق باتجاهات وأنواع وشرائح الفيلم المصري خلال تاريخ إبداعه وصناعته ، كما سوف تستمر دعوتنا لطرح العديد من الفرضيات الأخرى عن السينما المصرية على أنها تنصب كل منها كالعادة على زاوية مختلفة رغم استهداف منطوقها لصفة شمولية في هذه السينما ، لكن وبينما تنصب كل منها على زاوية جديدة لابد وأن تتكامل مع الأخريات، حيث تمثل الواحدة منها مدخلا خاصا بها للنظر منه ، وبحيث لا تلغي الزوايا والمداخل الأخرى وإنما تعتمد عليها بالتكامل معها ، وفيما يلي نعرض لتذكرة موجزة عما طرحناه وحول كيفية تكاملها :

<u>الفرضية الأولى (حول أفلام الحركة) :</u>

جاءت فرضيتنا الأولى في مقدمتنا لملف "أفلام الحركة في السينما المصرية" (الملف رقم ٤ – تأليف سمير سيف) وفيها ذهبنا إلى أنها الشريحة المدخل إلى دراسة بقية شرائح السينما المصرية ، ليس فقط بسبب غلبتها في أحيان كثيرة من حقب الإنتاج السينمائي المصري ، أو بسبب اتسامها دائما بالنجاح الجماهيري ، وإنما لسبب أكثر شمولية ، إذ أنها فيما أرى شخصيا تعتبر النموذج الأكثر تركيزاً لنوع إطار المعالجة الدرامية الذي تتحرك داخله معظم شرائح الفيلم المصري الكلاسيكية الأخرى، فهو الإطار المبني على التلاعب الإبداعي بوسائل التأثير الدرامي التي تشمل التشويق المشاركة والمفاجأة .

لكن هذا التكامل الذي تأتي به إلينا الفرضية الأخيرة وفودفيلها الشامل ، لا يعني أن سطور مقدمتنا لهذا الملف بمجلديه سوف تنصب مباشرة على مكونات هذا العالم المتمثل في الكوميديا أو الغناء أو الرقص في السينما المصرية ، بل ستتجه إلى أهمية إجراء الأبحاث في كل من هذه المكونات المتجذرة في تاريخ سينمانا المصرية .

وأتصور في هذا الصدد ما سوف تذهب إليه دراستي لو أنني أصبحت معنياً بأحد هذه الأبحاث ، إذ سيكون ذلك عبر طرح ذات المفهوم النظري الذي يخصني وأختص به ، والذي يساوي – من حيث القيمة – بين كل شرائح الفن وجميع أجناسه وأنواعه . سعياً للتأكيد على تلك المساواة بين النوع الكوميدي أو الغنائي ، وبين بقية الأنواع ، ونفياً لتلك "العنصرية" اللا واعية عندما تتبنى أولوية "الجاد" في مقابل هامشية "المضحك" واعتباره مجرد قتل للوقت في أحسن الحالات ومضيعة له في حالات التعالي عليه ، وبما ينعكس في ظواهر كثيرة ومتكررة ، أهمها عزوف الأقلام والعقول الجادة عن البحث والكتابة حول أمور هذا "الضحك" وإبداعاته السينمائية ، بل ومنها تعالي لجان التحكيم على إفرازات هذا النوع من الإبداع ، كما أن أخطرها هو نظرة المموليـن من المنتجين السينمائيين إلى طبيعة الأفلام الكوميدية واعتبارها إنتاجاً خفيفاً . ومن ثم فإن ما نملكه في مواجهة المفاهيم المؤدية إلى كل هذا الظواهر ، هو أن نضع أيدينا على الشريان الرئيسي في طبيعة إبداع الفن سواء كان كوميدياً أم تراجيدياً أم جامعاً بينهما ، فإذا ما ثبتت شرطية قصدنا حول عنصر " اللعب " في الفن كشريان جوهري وشرطي في " التراجيدي " مثلما أنه بالضرورة – وأساساً – هو شرط الوجود الكوميدي في الفن ، أمكن لنا أن نتيقن من التساوي كحتمية متحققة هنا وهناك ، أراد البعض أو اعترض الآخرون .

وهنا تصبح الإحالة إلى بحثي الخاص في موضوع "اللعب في الفن" إحالة واجبة لأداء تلك المهمة التي وردت أصلاً كجزء من بحث أشمل وأعم (أقصد به كتاب "النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي") ، وخاصة فيما أوردته به كمدخل أساسي مفاده :

" في كل الفن لعب ، ولكن ليس كل الفن لعب "

ومع ذلك فإن تقديمنا لملف " الكوميديا والغناء في الفيلم المصري " لا يعني انتصاراً ما لأسبقيتها على شرائح أخرى يتسم بهما الفيلم المصري مثل التراجيديا أو الميلودراما التي لا نشير بالتالي إلى تفصيلها باعتبارها الوجه المقابل في هذا التنويه .

وفي هذا الصدد يتحتم التوقف عند هذه المقابلة بين النوعين ، خاصة وقد شاعت دائماً مقولات المناداة بأفلام البهجة !! حيث أصبحنا نعتاد شيوع المقولة بأن حال الناس صعب ويستلزم أفلاماً كوميدية ومبهجة للترفيه عنهم بدلاً من الأفلام التي تغمهم ، وهي مقولة تبسط الأمور وعلاقة الناس بالفن إلى درجة التسطيح ، وبما ينافي الواقع كما يتضح لنا ذلك في سببين :

الأول : أن هذه المقولة تتصور أزمات الناس وكأنها لا توجد إلا في زمن واحد هو الذي يعيشه أصحاب هذه المقولة وقت حديثهم عنه ، وهو ما ينفي ناموس الحياة ، كما يظهر أصحاب المقولة متناقضين لأنفسهم عندما يرددون ذات المقولة في كل العصور

الثاني :أن فنون العرض الدرامي ، بالإضافة إلى كونها توفر للناس حاجتهم إلى معايشة الاتصال بالآخرين (سواء عبر الحالة الجمعية للعرض والتلقي ، أو عبر الإلتقاء بشخوص العرض وحياتهم) فإن شرائح العرض الدرامي التراجيدي أو حتى غير كوميدي عامة إنما توفر للمتلقي تماثلاً مع معاناته في حياته الصعبة ، ولا نعني بذلك تماثلاً

الفرضية الثانية (منوال المعالجة الدينية) :

وجاءت فرضيتنا الثانية في مقدمتنا لملف "صورة الأديان في السينما المصرية" (الملف رقم ٧ – تأليف محمود قاسم) والتي تربط بين أسباب نجاح منهجية السينما المصرية في تعاملها المباشر مع "الموضوع الديني" وبين استخدامها لذات المنهجية –سعيا لنجاحها أيضا– عند تعاملها مع "الموضوعات غير الدينية" بما أصبح يجسد الحيرة الرئيسية في تاريخ السينما المصرية ، حيث انعكس على "تنميط" العديد من ظواهرها ، من قبيل تلك التنويعات النمطية على الدور الذي يلعبه " القدر " في المنحى "الميلودرامي" الجياش الذي طبع اتجاها بأكمله على وجه السينما المصرية عبر كل تاريخها .

الفرضية الثالثة : (محور هيكل/كريم وتيار فيلم زينب) :

وكانت فرضيتنا الثالثة أيضا في ذات المقدمة السابقة وهي عن الريادة والسيادة الكبرى لتيار ما أسميته "زينب" (الفيلم) والذي عينت به "محور هيكل / كريم ، ومحلاها عيشة الفلاح على الشاشة المصرية" من حيث ريادته التأثيرية على ما اتسم به التيار الأساسي للسينما المصرية منذ نشأتها ، وهو تيار يبدأ أصلاً من الأديب محمد حسين هيكل ، مثلما يبدأ تجسيده السينمائي عبر صنوه محمد كريم ، فقد ظهرت زينب هيكل صامتة على شاشة محمد كريم ، مر أكثر من عقدين من الزمن على نوع السينما المصرية التي تشربت بروحها التي يمكن أن نوجزها باللحن والكلمات أغنية عبد الوهاب "محلاها عيشة الفلاح" والتي تعادل كل أغاني واستعراضات السينما المصرية حتى لحظة ظهور "العزيمة" الذي يرسم مجرد بادرة لصورة سينمائية مصنوعة وفقا لتفاصيل الواقع ، دون أن تنتفي

مونولوج شعبي ينقد ويناقش السياسة . ولقد استمر هذا النوع من العروض حتى نهاية القرن الثامن عشر ، حيث كانت مثل هذه الأغاني قد بدأت تصحب العروض المسرحية في الأسواق وأطلق عليها " كوميديات الفودفيل " " Comedies avec Voudeville "

ويعني ذلك أن الفودفيل قد اكتسب صورته الثانية في معارض وأسواق باريس وظهر في شكل عروض مسرحية موسيقية تقدم نقداً لاذعاً على مسارح غير مرخصة في المدن أو في شكل مسرحيات صامتة مصحوبة بكورس يقدم ترجمة باللهجات الشعبية وتناقش عروض الكوميدي فرانسيز .. أصبحت هذه العروض هي المادة الرئيسية للأوبرا الكوميدية وهي تتطابق مع الأوبرا الغنائية الإنجليزية وأوبرا الألماني سينجبيل .. قام بتأليف هذه المسرحيات عدد كبير من الكتاب المشهورين بمن فيهم لوساج Le sage و فافار Favart ، وكانت بانتشارها ورواجها السبب الأساسي في تمهيد الطريق في القرن التاسع عشر ، مثل أوبرا ليميرتي التي كتبها عدد من المؤلفين مثل سكريب ومعاونيه .

وهكذا اكتفوا فيما بعد باسم فودفيل فقط بل وبعد أن اختفت الكوميديا المصحوبة بمقاطع غنائية التي قدمها ديسو جييه Desaugiers و سكريب Scribe و لابيش Labiche . ظلت كلمة فودفيل تطلق على كل كوميديا خفيفة .

ورغم أن مسمى Variety أو منوعات كان الاسم الذي أطلق على الاستعراضات التي كانت تقدم في إنجلترا على مسارح المنوعات التي أقيمت مكان قاعات الموسيقى الملحقة بالأماكن العامة ، ورغم إلغاء المقطوعات الغنائية المنفصلة والوصلات العددية الطويلة ليحل محلها عروض ثنائية مسائية كان أول من قدمها مورتن دي فريس على مسرح

هي موضوع المعاناة في كل الأعمال ، وإنما مجرد التماثل من حيث كونه يعاني في حياته مع كون الشخصيات في العمل المعروض تعاني أيضاً ، وتعيش صراعاً أيضاً ، وتكابد للخروج من أزماتها أيضاً ، وبما يؤكد للمتفرج أنه ليس وحده لمعاني في الحياة ، وإنما هذا هو قانونها ، وبما يسهل عليه تحمله لمصائب حياته ويجعله يستغرق في الفرجة / المعايشة لحيوات الآخرين المعروضة عليه ، وبما ينطبق عليه القول الشعبي "اللي يشوف بلوة غيره تهون عليه بلوته" ، وبما يؤدي دور المفرج عن النفس في الأوقات العصيبة ، أي بما هو ذات التصور بدور المفرج الذي تؤديه الأفلام المبهجة ، بل ويكفي الرجوع إلى نظرية التطهير الأرسطية المعروفة .

ورغم ذلك يبقى مثل هذا التعقيب مجرد اجتهاد لا يسبر أغواره إلا البحث المنهجي الذي من شأنه أن يوقفنا على حقائق العلاقة بين تجارب الأفلام السينمائية في كل نوع وبين التلقي الجماهيري والاجتماعي لها ، ومن ثم فإن طرح الفرضيات المتعلقة بذلك هي الطريق الذي نطمح إلى تحقيقه .

وانطلاقاً من هذه القناعة وبعد أن أضفت الآن لرصيدك فرضية رابعة مصحوبة بطرح مادتها المتضمنة في هذين النموذجين لكل من الكوميديا والغناء ، نجد لزاماً أن نعود للتأكيد على دعواتك الأربعة التي تعودنا الإشارة إليها في مقدمات ملفاتك السابقة سعياً إلى إنجاز الملفات البحثية المنشودة في التأريخ للسينما المصرية :

<u>الدعوة الأولى</u> :

هي دعوتك إلى طرح فرضيات ومقولات المتعلقة بالسينما المصرية والتي طالما تناقلتها الألسنة ، مع ذلك المحتمل إبداعها ، لتكون جميعها مادة للبحث المنهجي ، فحين إذ نطرح الفرضية المتعلقة بموضوع

تواصل تيار هيكل / كريم ، حتى عبر كمال سليم نفسه ورغم وجود ربع قرن يفصل بين إنجاز كريم لزينب الصامتة وبين إخراجه له ناطقاً ، إلا أن نظرته في الصامت إلى الحياة عامة وإلى صورة الفلاح والريف خاصة لن تفترق في الجوهر عنها في الناطق ، إلى درجة أننا نذهب في فرضيتنا إلى تطابقهما في "الغنائية !!" رغم صمت الأول ولا عجب في مثل هذا التوصيف ، لأن الغنائية كانت متحققة هناك عبر غنائية النظرة إلى الحياة ، وبما لا يختلف عن غنائية النظرة / الناطقة في زينب الثاني ... بل وفيما بعد ذلك سنجد أن كل ما يبدو أنه مغاير لتيار هيكل وكريم ، إنما لا يعدو كونه مجرد تنويعات في داخل نفس الإطار ، عندما يحدث ما يبدو أنه التطور ، من قبيل ما تظهر عليه سينما عز الدين ذوالفقار ، إنما لا تخرج في حقيقتها عن ذات الترددات .

عندما نطرح هذه الفرضيات عن السينما المصرية خلال مختلف زواياها ، سنتأكد لنا أهميتها في اجتماعها معاً حول خط الدائرة التي نقطة ارتكازها الفيلم المصري ، فمثلاً سنتأكد لنا فرضية تيار هيكل وكريم لدى تكاملها مع زوايا الفرضيات الأخرى لأننا سنجد محور هيكل / كريم مستقطباً – مع بقائه محوراً – ملامحاً ومداخلاً أخرى للمعالجة الفنية التي باتت تتقولب بها غالبية الأفلام ، إذ نجد منه الاستقطاب للمدخل الذي طرحنا فرضيته عبر شريحة أفلام الحركة ، كما سيبرز كذلك الاستقطاب للمدخل الذي طرحنا فرضيته حول التصور الغيبي النابع من تعاليم العقيدة الدينية في المعالجات الدرامية ، حيث لم يعد ثمة انفصالاً فيما تطرحه مختلف هذه الفرضيات ، وحيث يمكن أن تتأكد لنا أهمية الفرضية التي نطرحها في تقديمنا الآن لهذين المجلدين الجزأين في ملف واحد ، أي بشقيه " الكوميديا " و " الغناء " .

يحيى عبد التواب الباحث والناقد والأستاذ بأكاديمية الفنون مازال منكباً على إجراء البحث في هذا المجلد وفقاً لما وعدنا به ، إلا أننا مازلنا في الانتظار ، آملين أن ينضم بحثه إلى أعداد " ملفات السينما " في أقرب فرصة ممكنة ، وبعنوان خاص به هو :

" المشهد الموسيقي في تاريخ السينما المصرية "

وطالما نوهنا إلى عنوان هذا الكتاب الذي ننتظره ، فإن الأمانة تقتضي الإشارة إلى أنني عندما اقترحت على الأستاذ محمود قاسم تسمية الجزء الثاني من مؤلفه الحالي بعنوان ينسب " النجوم " إلى " المشهد الغنائي " وليس إلى " الفيلم الغنائي " ، فإنني بدوري كنت قد استقيته من العنوان الذي حدده د. يحيى عبد التواب لكتابه المنتظر ، إذا رأيت انطباق فكرة "المشهد" على كتاب محمود قاسم أيضاً حول أبطال الغناء ، لأنه يتضمن حتى عنصر الظهور المشهدي المفاجئ للغناء خلال تتابعات الفيلم الروائي الذي قد لا يكون كله غنائياً ، كما قد يأتي فيه هذا الغناء المفاجئ دون أن يتوحد منطق الافتراض الفني لهذا المشهد مع بقية عالم الافتراض الفني للفيلم كله ، ففي مثل هذه الحالات " المشهدية الغنائية " عادة ما يمثل ذلك انفصالاً أو وقفة دخيلة ولا يتوفر لها قبول منطقها في الافتراض الفني إلا بالاتفاق العرفي حول اعتياد هذا الخلل ، وطالما أن تلك " المشهدية الغنائية " هي العنصر الموجود في الفيلم الغنائي أو فيما عداه من أفلام أخرى قد لا تكون غنائية في مجملها ، لذا فإن الإشارة إليها بهذا التحديد المعنون إنما تشير كذلك إلى شمولية هذا الاعتبار .

وعلى وجه العموم ، فإن كل ذلك ما لم تنصب عليه مناظير البحث سوف يبقى مجرد اجتهاد ، بل وشكلي ينحصر دوره الإيجابي في الإشارة والتأكيد على تحديد المعاني والمقاصد ، ومن ثم يبقى انتظارنا الحقيقي لما

هذا الكتاب نموذجا للبحث المنهجي في السينما المصرية وإنما ندعو للإبداع العقلي في طرح الفرضيات التي تكشف عن زوايا ومداخل جديدة لاكتشافها . وما أكثر مقولات هذه الفرضيات عن الأسئلة كلما أثير الحديث عن السينما المصرية .. نعم .. ما أكثرها عندما تستهلك الأوقات من على المقاهي وفي أحاديث الاجتهادية ، سواء في نقد الأفلام أو حتى في رصد الظواهر ، وما أروع الكثير منها عندما نمحصه بالعقل والمنطق . إلا أننا – استكمالاً لهذه الدعوة – نؤكد على أن الفرضية تبقى مجرد تصور ذهني مفترض اجتهاداً ، ولا ينتقل –هذا التصور– إلى منطقة الثقة به إلا عبر البحث المنهجي الذي ندعو إلى إعمال أدواته ، مثلما ندعو إلى هذا الإبداع الاجتهادي النظري في طرح الفرضيات والتي من شأنها إثراء المداخل إلى هذه المباحث المطلوبة ، مع شرطة عدم التحجر أمام المقولات الأولى لأي فرضية . بل لابد من الاستعداد المسبق للقناعة بما تتوصل إليه الأبحاث ، حتى لو انتهى أي منها بنقض ودحض الفرضية التي بدأت منها .. فهذه القناعة هي وحدها الكفيلة بالانتقال بنا من التوقف عند مجرد مقولات (فرضية) لم يتم بحثها فتصبح مجرد ثرثرات ، وإن كنا –طبعا– لا نطالب أبدا بالحجر عليها ، وإلا ما دعونا لها ، فهي المنطلق الأكيد للإبداع النظري ، ولكنها مجرد المنطلق ، وإذا ما بقيت كذلك دون البحث المنهجي فيها ، باتت ثرثرات . وهذه هي جدلية قناعتنا . أما جدلية صياغة الفرضيات ذاتها ، فتتمثل في طبيعة ما ندعو إليه ، حيث يجب أن تنصب كل منها على " زاوية / مدخل " مختلف . في حين أن المستهدف الأساسي – دائماً وعبر كل الفرضيات – هو " إطار أشمل " حول السينما المصرية .. لكن هنا ، وإزاء تصورنا بما سوف تحققه بشتى الزوايا والمستويات من "تكاملية" في اكتشاف الإطار الأشمل ، يلزم التأكيد على

وما يقال عن الأوبرا يقال عن الحركات الطليعية في الفن عامة ، وفي السينما خاصة ، والتي تطرح قوانينها الجديدة متمردة بها على التقاليد والمواضعات السائدة ، وطالبة بدء الاتفاق مجددا على ما طرحته تواً من قوانين جديدة . من هنا – وعلى سبيل المثال - يقال بالترتيب على ذلك " فعلى الرغم من[1] أن غودار يفلت من أي تصنيف إلا أن شيئاً لا يستطيع أن يمنع غالبية مشاهديه من إضفاء تصنيف معين على أعماله بجعلهم لا يتقبلون اللعبة - (العقد) بالشكل الأمثل ، وقد يصل هذا إلى حد التجاهل ، تجاهل أعماله ، و التأفف من رؤيتها " .

إن البدء بعملية " اختبار " العمل الفني أو الأدبي ذاته " يتضمن حتماً معرفة قواعد اللعبة مع تقبلها " وهو ما يستطرد في شرحه أستاذ الأدب المقارن الدكتور تشورانسكو على اعتبار أن "ما يصدق على المؤلف يصدق بالمثل على القارئ فالاثنان يقبلان على قبول الأوضاع المقررة سلفا "[2]. والقارئ على سبيل المثال يوافق على التخلي عن بعض المعايير الموضوعية كمبدأ التماثل والحاجة إلى المواءمة بين العلامات والأشياء لأن ذلك يساعده في مشروعه : فهو لا يبحث فيما يقرأ عن واقع الأمور " .

والخلاصة أن ما يعنيه الإقرار بعنصر " الاتفاق المسبق " في ممارسة نسقي " اللعب / الفن " هو أن ثمة درجة من الوعي المسبق لابد أنها متوافرة بل ومتواجدة دوما عبر ممارسة أي من النسقين ، وإلا تحول أي منهما إلى ممارسة فعلية لصراع الحياة قد يكون ثمنها فقدان الحياة ذاتها ، فالاتفاق من ناحية إنما يعني ضرورة شرطيته بالقانون الذي يحكم هذا الاتفاق ، وإلا ما صار اتفاقا ، لأن الاتفاق في جوهره يعني تعيين علاقة والاعتراف بها .

---

[1] نبيل النبسي : خواطر نحو الموجة الفرنسية الجديدة . – ص ٣٥

[2] تشورانسكو (ألكسندر) : الكلمات السحرية . – ص ٤٨ ، ٤٩.

٢- تعبير يطلق على أية مسلاة ضاحكة غير جادة ، وهي تجمع بين الحوار اللبق ، والدعابة المرحة ، والمواقف الهزلية ، مع الموسيقى والغناء أحيانا ، في جو فياض بالعاطفة وسوء التفاهم والمفاجآت ، كما هو الحال في معظم الأفلام الموسيقية والغنائية ، وقد يغلب فيها نوع من النقد الهازل والهجو الساخر في عرض مواقف الخيانة الزوجية أو الحب غير الشرعي .

من ناحية أخرى ، وفي سبيل المزيد من التعرف على الذي نتقصاه إلى الجذور المسرحية للمصطلح ، ستشير لنا أحدث طبعات لاروس أن "فودفيل" تعبير كان يطلق على مسرحيات قصيرة عبارة عن ملهاة للترفيه والتسلية بها مقاطع غنائية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الخامس عشر عندما كتب أوليفيه باسلان العامل في مدينة فير vire أغاني تحتوي على عبارات النقد اللاذع والهازل التي كانت سائدة في اللهجة الشعبية المنتشرة في وادي فير Vallon de Vire (نسبة إلى نهر فير) ، وبابتعادها عن مدينة نشأتها هذه تحورت الكلمة " فودفيل " خاصة بعد أن كانت المقطوعات الأولى المتمثلة في أغنيات لإله النبيذ Bachiques (باشيك) تسمى فو دي فير Vaue de Vire.

وعليه فإننا بالرجوع إلى دوائر المعارف العالمية المتخصصة في المسرح مباشرة مثل موسوعة أكسفورد المسرحية ، أو قاموس بنجوين للمسرح من إعداد جون راسل تيلور ، سنجد أن "فودفيل" هي كلمة فرنسية تشكلت كتحوير لكلمة فو vau أو فال val أي فال دي فير Val de Vire ومعناها " أغاني من وادي فير " في مقاطعة نورماندي ، أو أنها " أصوات المدن " بما يعني كذلك أغاني من شوارع المدينة وكان هذا موجود في صورته اللاحقة منذ عام ١٦٧٤ عندما كان يقدم في شكل أغنية شعبية أو

" فقيلم مدكور ثابت إدانة لسينما السبعينات بأكملها باستثناء أفلام يوسف شاهين ، وفيلم "السقا مات" لصلاح أبو سيف ، فلا يمكن – و مدكور ثابت يسخر المرة تلو المرة من السينما القديمة – أن يعود ليكون أحد أساطينها ، وبالتالي يأتي فيلمه الكوميدي " الولد الغبي " (١٩٧٥) سقطة مباشرة تحسب عليه ، ولكنها سقطة تتسق مع الواقع المحيط في السبعينات."

والجدير بالذكر هنا أنني أنا الذي دلبت بنفسي على ذكر أن هذا الفيلم (أي الولد الغبي) كان درساً قاسياً لي في التنازلات الفنية ، وبالمناسبة فإنه فيلم تنطبق عليه بعض أوصاف الفودفيل ، ولا يفسر تقبله ونجاحه الجماهيري إلا حقيقة أن عالم العمل الفني عالم افتراضي .

٣- اتفاق العقد العرفي المسبق:

ورغم الاتضاح النسبي حتى الآن لما عبدناه في فرضيتنا من "أن الفودفيل بعناصره هو الذي يشكل (عالم العمل الفني) " إلا أن استكمال الصياغة باعتبار أن ذلك "وفقاً للعقد العرفي السائد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية" إنما يستلزم ضرورة التوضيح لأهمية ما تؤكد عليه هذه المقولة التكميلية التي تقوم أصلاً على حقيقة عامة في الفن .

ويمكن لنا أن نبدأ فهم تلك الحقيقة ، إذا ما تذكرنا أنه مثلما يكون حال الحياة صراع ، فإن الصراع موجود كذلك في الفن ، ولكنه مجسد عبر إيهامية العرض . بحيث يعيشه الجمهور كطرف من أطراف النسق سواء بالمشاركة أو بالتمثل ، أو حتى بالمعايشة الذهنية كما في الحالة البريختية .. وهو ذات الصراع الموجود في نسق اللعب . وإن كانت الإيهامية في نسق اللعب قد تكون مجرد أرقام أو أشكال و مجرد خطوط ونقاط

وتلك هي الأصل هي حقيقة التعامل في التلقي إزاء كل فنون العرض ، ومن ثم فهي الحقيقة التي تسمح بمساحة لا نهائية من " التلاعب الإبداعي " في إطار منطق اللعبة / الفن / الفيلم ، وعبر العديد من المستويات الفنية ، بصرف النظر عن التقييم الجمالي والنقدي النهائي لأي منها .. إنه فقط حقيقة ، ومن ثم يستثمرها الفيلم المصري وفقاً لمناحيه الخاصة ، والمحددة في هذه الفرضية بفودفيل الغناء والرقص والاستعراض والنكت والمونولوجات .. الخ ، ومن ثم فهو اتفاق عرفي يتوجب فهمه

وبتعرفنا على المفردات التي تنهض على أساسها صياغتنا للفرضية الجديدة ، يمكن لنا أن نرى هذا الفودفيل وقد شكل " عالم العمل الفني " للفيلم المصري ، باعتباره العالم الذي اعتادت الجماهير استقبال منطقه بالافتراض الفني ، عبر عقد عرفي أصبح سائداً بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .

وبهذا المفهوم سوف يتحقق تكامل الفرضيات الأربعة ، مكوناً المعمار الأساسي ، فيما يمكن أن يعتبر فرضية واحدة تضم شقي الإبداع في الفيلم المصري . أي نوع المعالجة الفنية ، وشق النظرة إلى الحياة .. فلقد مثلت فرضية المعالجة الدينية نظرة إلى مصير الحياة بشخوص أبطالها وعلاقاتها بما يحقق النظرة الدينية إلى طبيعة الحياة البشرية .. كما مثلت فرضية محور هيكل / كريم المتمثل في جوهر فيلم زينب النظرة إلى الحياة الاجتماعية . ومن ناحية مقابلة يأتي الشق الآخر حيث مثلت فرضية أفلام الحركة الإطار الفني الأشمل الذي تتحرك فيه المعالجات الدرامية .. وها هي فرضية " الفودفيل " قد جاءت لتمثل ضمن هذا الشق الثاني المدخل إلى عالم العمل الفني الذي ساد الشريحة الأكبر في نماذج النجاح الجماهيري للفيلم المصري .

وليس واقع ، ويتعامل معه بنفس محدودية رد الفعل التي يتعامل بها مع أي لعبة ، ومن ثم فلابد أن السينما هي الأجدر بأن ينطبق عليها كون أنها لعبة "وحين يختفي شخص [1] عن الأنظار (فإنه يستتر في الوجود بهويته في مكان ما في الديكور المختفي عنا (ليست للشاشة أجنحة) . " هكذا يذكر بازان نفسه بما يؤكد أنها اللعبة في كل من إطار خشبة المسرح وإطار الشاشة . رغم أن حديثه منصب على التفرقة النوعية بينهما : " ليست للشاشة أجنحة .. كالتي للمسرح تتيحها للممثل الذي ينتظر حتى يطلب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح . " وبما أن هذه حيلة ، أفلا يكون بالقياس اختفاء منظور بالقطع لعبة ؟ .

" وبالمثل بينما لا تخرج أصوات الكلمات التي يقولها أحد الشخوص على الشاشة بالضبط من بين شفتيه [2] ولكن من مكبرات خلف أو بجانب الشاشة فإن هذه الأصوات تتفق مع حركات شفتيه بحيث تؤكد لحاستي النظر والسمع لدينا أن هذا الشخص موجود أمامنا كما يحدث في الحياة الواقعية . إذا كان الصوت المستخدم غير متزامن ،نباع هذا المؤشر أيضا . في رأي ميتز من المؤكد أن هناك حداً أدنى لعدد مؤشرات الواقع التي نحتاجها قبل أن يمكن لصورة ما أن تعطينا انطباعا بأنها واقعية . " ولكن مبدأ الافتراض الفني هنا سوف يرفض فكرة ميتز حول هذا الحد الأدنى ، إذ في الحقيقة ستبقى الحاجة إلى هذه المؤشرات إلى ما لا نهاية دون أن تصل الصورة أبدا إلى كونها الواقع ذاته ، وهو ما يعيه بدرجة أو بأخرى أثناء العرض – ولكن بدرجة تامة قبل ارتياد دار السينما أي متفرج جاء لمشاهدة الفيلم وهو محمل بداخله بعنصر الافتراض الفني .

---

[1] المصدر نفسه . – ص ١٤٥ .

[2] المصدر نفسه . – ص ٢١٩

أنها تكاملية الزوايا والمستويات التي تصير وتتشرح بعضها البعض في إطار نص السينما .

الدعوة الثانية :

وهي دعوتنا المعنية بالتأكيد على إتاحة المساحة والفرصة لإعادة اكتشاف ما يكون قد سقط رصده خلال التأريخات السابقة والحالية (بما فيها إصدارنا هذا) بالإضافة إلى إعادة التقويم الصدى للعديد من الحالات السينمائية التي جاء زمان نفض الغبار عنها . ولا ريب في جدوى هذا المنحى ، بل أن ثمة أهمية ملحة لإعادة النظر ، إعادة التمحيص ، فهذه لم تعد سمة غريبة على ممارسات التأريخ السينمائي المعاصر في شتى أنحاء العالم .. أما عندنا فإن الأمل ما زال كبيراً في إعادة تقييم الكثير من مخرجينا وتجاربهم في السينما المصرية ، والتي لم تحظ بالتقويم أو التقدير الحقيقي في حينها أو بعدها بما هو مستمر حتى الآن ، ومن أمثال ما نوجه النظر إليه في هذا الصدد هو دعوتنا لإعادة دراسة وتقييم مخرجين من أمثال حسن الإمام ونيازي مصطفى ، بل ، عباس كامل وأحمد ضياء الدين وأحمد فؤاد .. الخ ، بل أننا ندعو لاكتشاف ما هو مهمل بعيداً عن أعين الدراسة النقدية المركزة ، مثل تجربة سيد عيسى مع رأفت الميهي في " جفت الأمطار " ومثل تجربة كمال عطية في " رسالة إلى الله " وكذلك الفيلم الأول للمخرج فاضل صالح من إنتاج التليفزيون (والذي وصل إلى درجة نسياني لاسم الفيلم رغم دعوتي هذه) ، بالإضافة إلى العديد من الأعمال مثل ما أشار به الزميل المخرج والباحث د. محمد كامل القليوبي من ضرورة إعادة الضوء على " شفيقة ومتولي " للمخرج على بدرخان ، وكذلك " القضية ٦٨ " للمخرج صلاح أبو سيف ، وما أكثر الأمثلة بل والحالات التي أصبحت تستدعي الدعوة لإعادة تسليط الضوء المكثف على رواد أمثال كامل التلمساني وتوفيق صالح . هذا رغم أنه لا يعوتنا التأكيد على أن لنا في مصر بدايات لرصد تجارب في هذا الصدد ، وهي التي

الهامبرا في ليفر بول ، ورغم ما كان يصحب العرض من رقص باليه و اسكتشات تمثيلية قصيرة ، إلا أنه حتى عندما اختفى الجو الصاخب الذى كان منتشراً في قاعات الموسيقى فقد ظل الاسم القديم لصيقاً بها ، حيث أصبحت كلمة "منوعات Variety" تطلق في إنجلترا على قاعات الموسيقى، أما "فودفيل Vaudeville" فهي الكلمة الشائعة في الولايات المتحدة .

وهكذا يقابلنا اسم " الفودفيل " في زماننا باعتباره الاسم الأمريكي الذى يعادل قاعة الموسيقى البريطانية ويشير إلى تضمنه سلسلة من الألعاب ، الكوميديا ، الموسيقى ، الاستعراضات ، الأكروبات .. الخ .. والتي جاء أصلها من تلك العروض الخشنة والفجة rough and vulgar والتي كانت مألوفة فيما يسمى " قاعة البيرة " ذات الاستعراضات الترفيهية، والتي انتشرت في منتصف القرن التاسع عشر وسادت المسارح كوسيلة للترفيه منذ عام ١٨٧٠ .

وهكذا ظلت كلمة فودفيل مستخدمة في اللغة الإنجليزية منذ القرن التاسع عشر لتعني المسرحيات الخفيفة جدا ذات الفواصل الموسيقية التي تتخلل أجزاءها with music interludes ، ومن ثم ظل نشاط الفودفيل معاصراً لقاعات الموسيقى منذ بداية عام ١٨٩٠ حتى منتصف عام ١٩٢٠.

أما في أمريكا فقد بدأ استخدام كلمة الفوديل عندما أطلقت على بعض العروض الاستعراضية للعائلات منذ عام ١٨٨٠ ، وتذكر الموسوعات من أسماء روادها توني بستور إدوارد آلبي ، بانجمن فرانكلين كيث (١٨٤٦-١٩١٤) و فردريك فرانسيس بروكتور (١٨٥١ ١٩٢٩) الذين استخدموا عروض المنوعات القديمة التي كانت تعرض في قاعات البيرة وقاعات الموسيقى الإنجليزية ، وهي منوعات فظة رديئة المستوى ولا تناسب إلا أذواق العامة والسكارى ، ولكن تم تغييرها وتحسين

حركة العربة وبين هذا " البيان " بحيث يحافظ على الكماشة اللقطية الدقيقة لوجه الممثل في الكادر ، قبل أن يكون مطلوباً منه الانسحاب عنه بالشاريوه رويداً رويداً ، وكأنه يجب تركه – أي الممثل – في عالم خالٍ واسع عبر اللقطة العامة البعيدة التي ستنتهي بها حركة الشاريوه .. ألا يجب أن يكون عامل الكاميرا هذا حساساً بدرامية تحريك الكاميرا على هذا النحو حتى تتحقق رؤية الفنان / المخرج في الفيلم ؟ .. إن عامل الكاميرا هو مجرد نموذج مثال ، لكن ما أكثر المهن الأخرى التي لا يمكن إغفالها في نفس التقييم ، سواء كانت في تخصصات الصوت أو المونتاج أو الديكور أو المعمل (والمعمل هو أعقد هذه التخصصات وأكثرها تأثيراً فنياً بالأدوات والمواد العلمية المعملية على النتيجة النهائية للفيلم نفسه) .. فمن المسلم به أنه " باختراع آلة السينما (الكاميرا) ظهر نوع جديد من الفن عُد إلى جانب المسرح من الفنون الجميلة لأنهما يقدمان تعبيراً فنياً متكاملاً في حد ذاته إلا أنهما يستخدمان ويجمعان عدداً من الفنون التطبيقية وعدة عمليات حرفية وآلية لا يمكن اعتبار أية واحدة منها فناً جميلاً قائماً بذاته " .

وعليه يصبح لزاماً علينا أن ندعو إلى تسجيل وتقييم الأدوار الفنية للمبدعين الرواد في كافة تخصصات الفيلم المصري ، شأنهم في ذلك شأن ما يجري مع مخرجيه ونجومه ، إذ لابد من الالتفات لأدوار عبد العزيز فهمي و وحيد سري وأحمد خورشيد وعبد الحليم نصر وغيرهم من الرواد الراحلين عن التصوير السينمائي ، مثلما يتوجه الالتفات إلى مصطفى والي ونصري عبد النور وعزيز فاضل وغيرهم ممن أبدعوا ورحلوا عن مجال الصوت السينمائي ، وكذلك مهندسي الديكور مثل ولي الدين سامح وشادي عبد السلام وعباس حلمي و شارفنبرج وآخرين ، بل لابد من التوجه إلى مبدعي الماكياج حلمي رفلة وعيسى أحمد ومحمود سماحة .. الخ من جميع التخصصات ، مروراً بالمونتاج السيناريو والمنتجين ، بل

ومسحات لتصبح " تجريداً " يبتعد عن ممارسة "الصراع" .. لكنه – وتلك هي نقطة التوقف الهام الصراع الذى يتحول عبر الاتفاق على الممارسة الإيهامية ، إلى مجرد " المباراة " دون أن يصل ممارسة حقيقية للصراع ، من قبيل ما قد يدفع ثمنه أطراف الممارسة في النسق ، وإلا قتل المتلاكمان أو المتصارعان في الحلبة كل منهما الآخر .

وبصدد هذا الاتفاق المسبق كعنصر فاصل بين ممارسة الواقع وهذا النسق / الفن ، يلتقي نسقا الفن واللعب في امتلاكهما لذات العامل. إن كلا النسقين يقومان على أساس من الاتفاق المسبق على ممارسة اللعب أو الفن ، أي كونه اتفاق على أن ما تجرى ممارسته هو إما "لعب" أو "فن" ولكنه ليس بحال من الأحوال ممارسة للواقع إذ ليس من واقع في العملية برمتها إلا كونها الاتفاق على أنها تمثيل الواقع . هو ما يشير مباشرة إلى كونه الاتفاق على أنها ممارسة في إطار " إيهامية بالحياة " . وبما يقود الى عنصر الافتراض الفنى فى نسق الفن ، بما هو ذاته لعبة ، كما يقود كذلك إلى عنصر " قانون اللعبة " في نسق اللعب ، بما هو في ذاته اتفاق على قانون .

وفي هذا الصدد يمكن أن نشير الى مصطلح الخاص .

(اللا إيهامى)

وهو المصطلح الذي قصدت صنعه باعتبار (اللا إيهام) حقيقة ثابتة في طبيعة الفن مهما افترض فيه من إيهام أو واقعية إيهامية متصورة في عالم العمل الفني الذي لا يعدو كونه "عالماً افتراضياً" ، ومن ثم فجدليته المتحققة أبدا هي كون الفن "إيهامياً ولا إيهامياً في ذات الوقت" وأن الفرق الوحيد عند اختلاف الاتجاهات والمعالجات الفنية ، و الفرق في الدرجة فقط بين الإيهامي واللا إيهامي .

أصبحت تمثل ذخيرة تاريخية ، ومن أمثال ما تدنق حول فيلم " لاشين " وما قدمه بشأنه الزملاء كمال رمزي وعلي أبو شادي وسمير فريد ، وسلمى الشماع وأسرة " ذاكرة السينما " وآخرون ، فلست هنا بصدد الحصر ، وإنما يمكنني التذكرة أيضا باكتشافات أفلام "محمد بيومي" على أيدي الزميل والمخرج والباحث الدكتور محمد كامل القليوبي من خلال أكاديمية الفنون برعاية مباشرة من رئيسها الدكتور فوزي فهمي .. هذا بالإضافة إلى ما قدمه الزميل الناقد السكندري الأستاذ أسامة القفاش من اكتشاف لأفلام محمود خليل راشد ، ناهيك عن التجارب السابقة في إعادة الاكتشاف وإعادة التقييم لأفلام مصرية مثل " السوق السوداء " و " باب الحديد " و " بين السماء والأرض " و " الزوجة الثانية " .. الخ .

الدعوة الثالثة :

وهي الموجهة إلى استكمال بقية التخصصات في السينما المصرية ، فدعوتنا معنية بالتأكيد على جدلية وتكاملية الفنون وتخصصاتها في الفيلم ، ذلك أن الفيلم السينمائي مع امتلاكه لإمكانية وسمة العمل الفني الذي يحمل رؤية " فنان " إلا أنه قائم أيضا على ما أسميه " خاصية تقسيم العمل السينمائي " عبر مجموعة من الفنون يبدعها أيضا فنانون ، وبما يطرح في العادة إشكالية خاصة بهذا الفن السينمائي .

ولقد سبق أن كتبت في هذا الصدد ، مؤكداً أنه ليس بالسينما مهن حرفية بحتة كما يتصور البعض ، فحتي عامل الماشينست الذي يدفع عربة " الشاريوه " المحملة بالكاميرا ، إنما هو "حرفي فنان" يشارك المخرج بالضرورة ، مثل مشاركة الممثل له في إحساسه باللحظة ، ذلك الإحساس الذي سيحكم درجة دفعه لعربة الشاريوه وكذلك توقيتات التوقف والاندفاع والإبطاء ، إضافة إلى الإحساس مع المصور الجاثم خلف العدسة باللحظة التي سيدير فيها الكاميرا " بان Pan " ، وأنه مطالب أن يوفق بين سرعة

وجدير بالذكر أن رصد عنصر الاتفاق بين نسقي اللعب والفن ، لا يعني أن مجرد توفره في أي نسق يعني انتماء هذا النسق إلى أي من اللعب والفن وإلا أصبح عقد الاتفاق الاجتماعي لعبا أو فنا. إن الاتفاق في نسقي اللعب / الفن ، هو اتفاق مشروط بنوعية النشاط المتفق عليه في كل منهما ، فالاتفاق في الفن قائم على أن النشاط موضوع هذا الاتفاق هو نشاط إيهامي .

وحتى إذا كانت ثمة قناعة مثلا بما يرى ميتز أن[١] "انطباع الواقع تؤكده الحركة على الشاشة التي هي دائما حركة (واقعية) تتقبل طواعية على أنها حركة الأشياء في الواقع لا حركة الضوء والظل." فما هذا التقبل في الحقيقة إلا بناء على اتفاق مسبق بأن هذه هي طبيعة اللعبة .

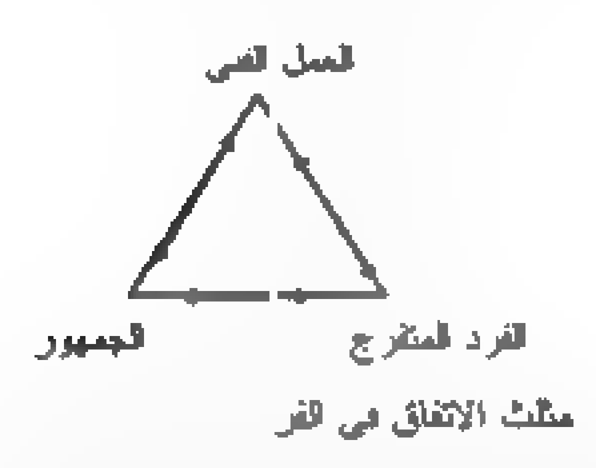
وحتى عندما يتوقع اندريه بازان بسرور "أن يأتي وقت يمكن فيه أن تملأ الشاشة ذات التعبير بالصور[٢] الكاملة البروز هادماً الفرق الرئيسي بين إدراك ما على الشاشة والإدراك الفعلي." فإنه في الحقيقة يؤكد على تناقض في نظريته أصلاً ، لأن التصور النظري الذي يعني بهذا التوقع إمكانية أن يستوي إدراك الواقع مع إدراكه في الفن ، وهو ما يمكن الرد عليه ببساطة شديدة في هذه الحالة بالتذكرة بفن آخر هو " المسرح " الذي يحتوي داخل إطار خشبته أناساً حقيقيين (ممثلين) دونما حاجة لاختراع " البروز والتجسيم في الصورة " ومع ذلك يبقى هذا المعروض على خشبة المسرح مجرد لعبة اسمها الفن وإلا لنهض من بين المتفرجين أناس يتمتعون بالشهامة لحماية البطل من خصمه الشرير الذي يستفز كل مشاعر إنسانية ، ولكن كل منهم من بين هؤلاء النظارة يعلم علم اليقين أنه إزاء فن

---

[١] أندرو (ج. دادلي) نظريات الفيلم الكبرى . – ص ٢١٩.

[٢] المصدر نفسه . – ص ١٤٤.

وهكذا فإنه " يحمل المقترح – طبقا لبنود العقد – على أن يصدق ما يراه " [1] . ولكنه من ناحية أخرى يظل متأكدا بالافتراض الفني أنه إزاء مجرد عمل فني ، فالمتفرج يصل إلى أية قاعة للعرض التمثيلي وهو يتوقع أن يكون على شئ من الاتفاق مع رفقه المشاهدين حين يضحك أو حين يعاني . " وهذا هو المستوى الآخر من الاتفاق ليصبح بالتالي اتفاقا مثلثاً وليس اتفاقا ثنائياً .



مثلث الاتفاق في الفن

ويتجسد المستوى الحقيقي للعبة في عنصر الاتفاق / الافتراض الفني الوارد مع صاحبه إلى قاعات العرض .. ومثل اللعبة التي نجهل قوانينها بينما يجب أن نتفق عليها مسبقا فلا يمكن لنا بالتالي أن نلعبها ، نلتقي كذلك بالفن الذي نعتقد حوله اتفاقا مسبقا يتيح لنا فيه ممارسة اللعب / الفن ، مثل فن الأوبرا ، وهي التي " طالما هاجمها النقاد في بلاد وعصور مختلفة [2] لأنها فن يقوم على تقاليد مصطنعة غريبة لابد للمشاهد أن يتقبلها مقدما ، إذا أراد أن يستمتع بالأوبرا " .

---

[1] د. إبراهيم حمادة : طبيعة الدراما – ص ٥٢.

[2] د. سمحة الخولي : الأوبرا في فن القرن العشرين . – ص ٧٩

ولم يكن ذلك بالأمر الغريب ، إذ من المعروف أن السينما عندما تنشأ في بلد ما ، إنما تنشأ على أكتاف السائد من فنون مرحلة هذه النشأة وعلى رأسها المسرح باعتباره أقرب فنون العرض والفرجة إلى حالة العرض والتلقي السينمائي ، وهو ما يفسر لنا اتساع تلك الشريحة الكوميدية والغنائية في إنتاج السينما المصرية منذ ترعرع عقليتها التجارية ومواصلة انتعاشها الجماهيري ، حيث كانت الكوميديا والغناء والرقص تلعب الدور الكبير في ساحة المسرح المصري ، وبدليل أن هذه السينما وصناعتها الناشئة قد اعتمدت منذ بدايتها اعتماداً كاملاً على النجوم الذين ارتبطت أسماؤهم بالمسرح أصلاً ، إضافة إلى أنه ذات التيار المؤثر من حيث نوع السينما الأجنبية التي كانت تعرض في مصر والتي أصبحت هدفاً لما يعتبر تعريباً وتمصيراً .

٢- الافتراض الفني – و – عالم الفن عالم افتراضي :

عندما تقودنا صياغة الفرضية الرابعة عن الفيلم المصري إلى جزئية في صياغتها تشير إلى ما يسمى " عالم العمل الفني " باعتباره المتشكل في حالتنا هذه – أي حالة الفيلم المصري – عن طريق ما تعرفنا عليه باسم " المودفيل " فإننا يجب أن نتعرف أولاً على كل من المفهوم والمصطلح اللذين تحددا في بحث سابق لي حول العمل الفني السينمائي عامة ، دون أن يكون المقصود به تخصيصاً لفيلم مصري أو أجنبي ، بل هو العمل الفني أساساً على إطلاقه ، حيث نقف عند حقيقة عامة مؤداها أن " العالم الافتراضي " هو عالم العمل الفني في مقابل " عالم الواقع " أي بما يميزه عنه تمييزاً كاملاً ، وبما يعبر عن استحالة أن يكون عالم العمل الفني واقعياً أو معاشاً ، إلا في حدود كونه "صورة مفترضة" للواقع المادي المعاش ، ومن ثم فهو " عالم افتراضي " لا يمكن البحث فيه عن "واقعية" ما مهما بلغت النوايا والقصديات إلى ذلك ، حيث لا تعدو كونها فرضاً قسرياً .

وبهذا فالافتراض الفني هو منطق خاص بعلاقة " دال " فني بـ "المدلول" الواقعي ، أي أن ما هو "واقع" فعلاً في عالم الجمهور إنما هو غير موجود في العملية الفنية إلا على مستوى " الإشارة إليه " وألا "واقعي" في العملية الفنية برمتها إلا " ممارسة " التواصل (بالفرجة أو الاستماع أو المشاهدة أو المشاركة الحسية .. الخ) بين هذا الجمهور وعالم "الإشارات الفنية" المعروضة عليه خلال " اللحظة الفنية " (ضمن زمن العرض) وليس بزمن الواقع المعاش خارج هذا العرض . ومن هذا المنظور يمكن فهم العمل الفني كذلك في ضوء مفهوم " الانعكاس " للواقع ، باعتباره هكذا بالضرورة ، ولكن أيضاً باعتباره قابلاً للتوظيف من حيث كونه متصحح لنا خارج كونه واقعاً مذيباً وحيثياً معاشاً بالفعل .

لذلك كان من أول المصطلحات التي لجأت إلى صياغتها تعبيراً عن المفهوم المطلق لذلك هو "الافتراض الفني" و "العالم الافتراضي" ، حيث يشير الأول إلى نوع المنطق الذي يتعامل به المتفرج مع عالم العمل الفني ، الذي هو عالم افتراضي لا يمكن بحال من الأحوال أن يكون واقعاً مهما تم تصويره أو تجسيده ونسجه باعتباره واقعياً

ولعل تلك الحقيقة هي ما يفسر لنا منطق التقبل الجماهيري لكل ما لا يمكن أن يجري في الواقع ، ومع ذلك يكون له منطقه الخاص والمقبول في "عالم الفودفيل" حيث ينطلق العاشق فجأة يغني معبراً لحبيبته عن حبه وسط الحدائق ، أو حتى في زحام الحمرة التي قد يتحول أهلها إلى كورس في تلك الأغنية ، ولا مانع من انطلاق الراقصة وأمامها الراقصون من الأزقة والحواري الأخرى .. الخ مما لا يقبله منطق الواقع ، ولكنه منطق "الافتراض الفني" الذي يعني عالماً خاصاً هو "عالم العمل الفني" الذي هو في حالتنا "عالم العمل السينمائي – المصري" أو ذلك الذي تنكب عليه دراساتنا ، فتطرح الفرضية مكونات "الفودفيل" سمة سائدة لتشكيل العالم الفني لهذا الفيلم ..

وقد يبدو ذلك تبريراً ما لنوع السينما التي يسودها هذا الاتجاه أو أشباهه من المعالجات الفنية ، ولكن ما يجب التأكيد عليه أن المقصود هو إيضاح حقيقة نراها –من وجهة نظرنا– متعلقة بطبيعة الفن عامة ، وهي التي تسمح بأي منطق للتلاعب الإبداعي خلالها ، أياً كان مستوى أو منحى هذا الإبداع وقيمته ، بل ومن أبرز الأمثلة على أن ما قصدناه لا يأتي دفاعاً عما اتسم به الفيلم المصري القديم من مناحي محددة يمثل هذا "الفودفيل" ، تلك المواقف المعروفة والمعلنة منا في قضايا التجديد السينمائي وقضايا السينما التجريبية ، حتى أن الناقد السينمائي أسامة القفاش في دراسته الكبيرة المعنونة "إعادة اكتشاف فيلم مصري مختلف. صورة مدكور ثابت" (مجلة ألف ١٩٩٥) يتوقف إزاء ما يعتبره موقف هذا الفيلم من ذلك النوع من التراث السينمائي المصري إذ يذكر مثلاً :

" إن القهر الذي يعانيه رشدي أفندي على يد السلطة / "الدولة والزوجة" يقوم بإخراجه على الخادمة شلبية . أما المعادل الرمزي لهذا فهو قهر المدينة للريف ، ونوعية القهر الذي يقدر رشاد على ممارسته هو الاغتصاب الجنسي . وهنا يقوم مدكور ثابت باستخدام مفردات سينمائية تقليدية : فوران اللبن والضحكات الجنسية ليعطي على المستوى السياقي معنى الجنس والاغتصاب . ولكنه على المستوى التصوري يحيلنا إلى مفردات سينمائية قديمة مثل: فوران القهوة وتغير لون الورد وانفتاح زجاج النافذة ، ويهزأ بها ويضحك منها . إن الضحكات الجنسية هنا تسخر من هذا التراث البالي ومن القيمة التي يمثلها "شرف البنت زي عود الكبريت" ويسخر منها بالصورة ، فالطربوش الذي يوضع على الأباجورة يحترق ، بينما يعادل الطربوش عند المتفرج رمزاً قديماً " إحدى الدالات المرئية لعصر مضى " ، واحتراقه معنى احتراق هذا الزمن ، وبوضعه في نفس

الكادر مع اللبن الذي يفور نحصل على المعادلة البصرية / المعنوية Visual semantic التالية :

الطربوش / الزمن البالي = اللبن / مفردات السينما القديمة

والمعنى اللازم denotation هنا لاحتراق الزمن القديم وذهابه يعادل تخلصنا من مفردات السينما القديمة ومن إسارها ولكن المعنى المصاحب Connotation يعادل الزمن البالي وتخلصنا منه بالقيم والعادات والثقافة وفي النهاية بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي لهذا الزمن وتحمل هذه القيم ، وكأن المقصود ليس التخلص فقط من آثار هذه السينما ولكن التخلص من هذه القيم ومن الطبقة والمجتمع اللذين يفرضانهما ، أي التخلص من سلعية الشر ومن معادلة الشر في الجنس إلى آخر القائمة".

بل ولا يفتأ أسامة القفاش يؤكد دوماً على ذلك خلال استرسال مقالته إذ يقول في جزء لاحق :

"ويعود مذكور ثابت ثانية لاستخدام مفردات السينما القديمة من خلال استخدامه ديكور الحانة ، والأغنية التي تذاع من مذياع قديم ، وميرالسيس يوسف على البار. وكل هذه المفردات تعيد للأذهان المواقف المشابهة والتي تكررت ألوف المرات حين يفقد المحب حبيبته في السينما المصرية. وبالتالي فهي إعادة لموقف السخرية السابق تفصيله في المشهد الملحمي الأول ، وأيضا تأكيد على خطورة هذه السينما القديمة بكل مفرداتها ، وإمكانية تسللها لاحتواء الجديد ، وهي إلحاح على دراسة القديم واستيعابه لتجاوزه من خلال نظرية مادية وأيديولوجية ثورية ."

ثم يأتي أسامة القفاش إلى إجمال ما يرى فيه حسماً عندما يقول في نهايات دراسته :

وعلى سبيل التوضيح الذى سيقودنا إلى فرضيتنا الجديدة هذه (أى الرابعة) حول كل من الكوميديا والغناء ، يمكننا التنويه إلى ما عنيناه فى تيار هيكل / كريم من حيث مفهوم "الغنائية" الذى نشير به إلى أحد معنيين :

– إما غنائية النظرة الفنية إلى الحياة حتى لو لم يتضمن العمل الفنى غناءاً ملحوناً، وهو ما أشرنا إليه فى فرضية التيار المسمى محور هيكل / كريم .

– وإما غنائية الأداء الملحن والذى يتضمن الأغانى المصحوبة بالموسيقى وهو ما تشير إليه فرضيتنا الرابعة هنا حول قيام السينما المصرية على أكتاف مسرح الفودفيل وتنويعاته التى نجد شروحها لدى مؤرخى ونقاد المسرح المصرى

وهذه الغنائية المباشرة هى ما تعودت شريحتها فى السينما المصرية أن تحرج إليه كذلك بغنائية النظرة إلى الحياة ، أى بما لا يجعلها بعيدة عما طرحناه من فرضية سابقة ، بل وليست ببعيدة – وإنما متكاملة – مع غيرها من الفرضيات التى كما ذكرنا تشكل مداخلاً وروابط على خط دائرة مستديرة تنظر كل منها إلى نقطة واحدة فى مركز الدائرة هى الفيلم المصرى .

وبحديثنا عن هذه الغنائية ننتقل وقد وجدنا نفسنا الآن أمام فرضية جديدة نضيفها للبحث فى الفيلم المصرى ، والتى نرد هنا صياغتها قياساً على سابقاتها الثلاث ، فنذكر نص ما نتصورها به فيما يلى :

"إن الفودفيل بعناصره هو الذى يشكل "عالم العمل الفنى" وفقاً للعقد العرفى المنعقد بين السينما المصرية وجماهيرها العربية .."

ومن الطبيعى أن نفهم المقصود " بعالم العمل الفنى " باعتباره " العالم المصنوع " بالأداة السينمائية داخل الصورة وأصواتها ، وهو ما يدخل فى إطار " اللعبة " المتفق سلفاً على لعبها مع الجمهور ، خلال ما أسميته فى أبحاثى "الإفتراض الفنى" الذى يتحقق بما نعتبره "العقد العرفى المسبق" بين

هذا الجمهور والشاشة ، ولكي تتضح فرضيتنا الجديدة ، يجب أن نتعرف الآن على هذه المصطلحات الثلاثة التي تكون صياغة مفهومها :

١- الفودفيل Vaudeville:

وتبدأ لدينا أول وأهم مفردات هذه الفرضية متمثلة في مسرح "الفودفيل" الوارد هنا لتوصيف الشريحة الأوسع في حقبة كبيرة من تاريخ الفيلم المصري ، حيث يلزم التعرف على هذا المصطلح .

وأول ما يقابلنا من تعريفات مباشرة للفودفيل هو ذلك الذي يورده كل من أحمد كامل مرسي والدكتور مجدي وهبة في "معجم الفن السينمائي" وقد كتبا الترجمة للفودفيل باعتبارها اثنتين :

١- ملهاة الخلط الهازلة .

٢- الملهاة المرحة .

فإذا ما تجاوزنا الترجمة اللفظية وما قد تثيره من التباس أو غموض، ثم انتقلنا إلى التعريف ذاته سنقابل بتعريفين أوضح ، دون أن ندرى الحكمة في ذلك ، ولكنهما سوف يقرباننا من المعنى على كل حال ، بل ويقدمان لنا الكثير من الوضوح خلال نص التعريفين للفودفيل :

١- تعبير يطلق على ملهاة الترفيه والتسلية ، وهي مزيج من الرقص والغناء والحوار الفكاهي والحركات المضحكة تافهة الموضوع ، محكمة التعقيد ، غرائبية الأسلوب ، لا تحرج من إرسال النكتة المقذعة ، نشأت في أواخر القرن الثامن عشر ، في السنين التالية للثورة الفرنسية مباشرة ، ثم انتشرت في المسارح في بداية هذا القرن ، وهي أشبه ما تكون للمنوعات الراقصة والغنائية ، التي تظهر عادة بين الصخب والتهريج في الملاهي الليلية. كما ظهرت في السينما الناطقة ، في مرحلة الثلاثينات ، كما هي الحال في معظم الأفلام الاستعراضية الراقصة .

ألفاظها فكان لها صدى جيد لدى الجمهور الذي شجعها وتلقاها باستحسان، ومع هذا التقدم تم استخدام أسلوب فني جديد في الاسكتشات القصيرة الكوميدية أو الدرامية . أدى ذلك أيضا إلى تطور أسلوب التمثيل الذى يطلق عليه Billing وقد ظهر مع ممثلات مثل "بلي لانجترى أو مسز باتريك كامبل" في برامج الفودفيل ، وهو أسلوب دفع فناني الفودفيل إلى خلق أسلوب تمثيل جديد ووسائل مسرحية جديدة .

ورغم وجود عدد كبير من الفرق المتميزة ، مثل ويبر وفيكلز Weber and Fickls إلا أن ظاهرة الممثل الوحيد سادت وسيطرت على الفترة حتى عام ١٩٢٥ ، إلى أن انتشرت الأفلام السينمائية وأدت إلى هبوط نجم الفودفيل . وجاءت نهايته مع أواخر عام ١٩٣٢ على مسرح قصر البرودواى ، ولكن يبقى لنا التداول اللفظي الأمريكي الشائع لكلمة فودفيل فيما يتعلق بالسينما ، سواء خلال الأحاديث الشفهية أو عبر الكتابات النقدية للأفلام .

ولعل هذا هو ما شجعنا على التمهيد لذات كلمة "فودفيل" عند تعرضنا للشريحة الغالبة على الفيلم المصري في حقبة كبيرة من تاريخه ، وهى الشريحة التى تنطبق عليها مكونات هذا الفودفيل من كوميديا ورقص وغناء وموسيقى واستعراضات ومونولوجات و كروبات .. الخ ، فالحقيقة أن السينما المصرية قد ظلت منذ نشأتها تطبق أنماط النجاح المضمون والمجرب في المسرح المصرى السائد من قبلها ، فاستلهمت منه عناصر هذا " الفودفيل " الذى سهل بدوره الطريق لمبدعي الأفلام في اتجاه التمصير والتعريب لنفس المقابل في هذا النوع من الأفلام الأجنبية عامة والأمريكية خاصة ، بل وعبر جميع العناصر ، سواء كانت في الغناء أو الرقص أو الكوميديا أو الموسيقى .

ومؤلفي الموسيقى التصويرية ، فهي دعوة للبحث والتأريخ لا تترك تخصصاً ، ولا تصادر على تقييم فني معين ، بل على العكس فهي دعوة لن تغفل مضمون الدعوة الثانية حول ضرورة الاكتشاف .. وأيضا إعادة الاكتشاف ، وهي دعوة بهذا الاتجاه تستلزم دوراً من الباحثين المتخصصين في هذه المجالات حتى لا يقتصر البحث فيها على الناقد أو مؤرخ الوقائع ، بل أننا في حاجة إلى ناقد التخصص السينمائي بما في ذلك الناقد المؤرخ للموسيقى التصويرية في الأفلام ، إضافة إلى المتخصص القادر على التأريخ التقييمي في أفلام الرسوم المتحركة .

الدعوة الرابعة :

وهي الدعوة إلى بحث التجليات الثقافية للصورة السينمائية المصرية وتأثيرها المشتبك – ولا شك – مع كل من التاريخين الاجتماعي والسياسي، فإذا كنا قد ذهبنا إلى ضرورة الوعي بثمة تأريخات ثلاث متداخلة متراكبة هي :

- تأريخ الصورة نفسها .
- وتأريخ أدوات إنجاز الصورة .
- مع تأريخ البشر مشغلي تلك الأدوات ومبدعي الصورة بها (بما في ذلك علاقات الإنتاج والتوزيع واقتصادياتها) .

فإننا نعني كذلك أن تاريخ الصورة في العالم المصري ، لابد وأنه مؤثر (سلباً وإيجاباً) وعاكساً تجلياته في بقية مكونات الثقافة المصرية ، بل والعربية ، بحكم طبيعة التأثير السينمائي اجتماعياً وثقافياً ، وبحكم تكاملية الفنون والآداب في السينما و تكامليتها معها .. و هذا تبرز دعوتنا ونؤكد هنا على أهميتها من حيث ضرورة البحث في تاريخ هذا التجلي الثقافي للصورة السينمائية المصرية (سلباً وإيجاباً) مع رصد اشتباك هذا التاريخ مع التاريخ الاجتماعي والسياسي .. وهذا ما تطمح ملفاتنا إلى بحثه والتأكيد

على إنجازه ، تجنباً وتجاوزاً للنظرة التي تقلص الدور السينمائي على الساحة الثقافية وكأنها جزيرة منعزلة .

وانطلاقاً من هذه الدعوة الأخيرة ، وبالتطبيق على المادة التي تطرحها ملفات السينما في هذين المجلدين عن كل من " الكوميديا والغناء " يصبح الطريق ممهداً للبحث عن تجلياتهما الثقافية المؤثرة تاريخياً في مجتمعاتنا العربية .

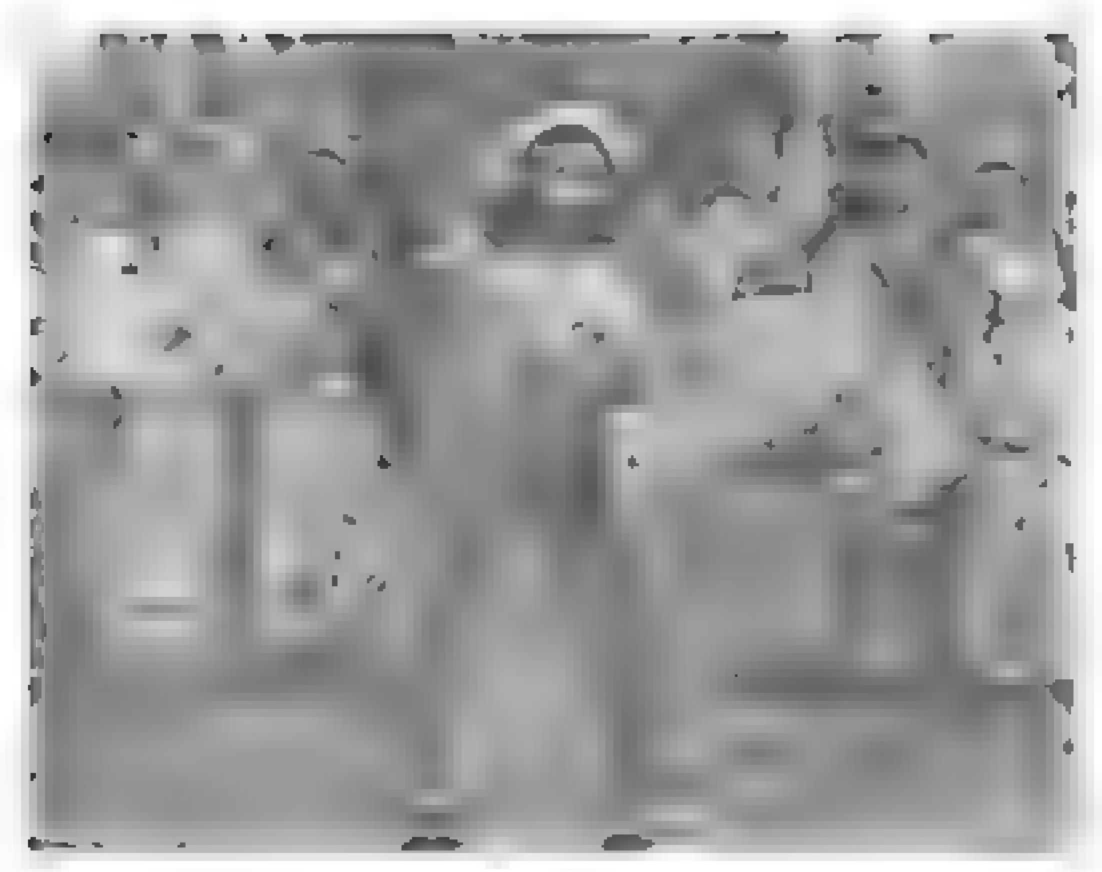
كذلك وبدون الاستجابة البحثية لهذه الدعوات ، سيبقى لكل من السينما الكوميدية والغنائية ، وكذلك الاستعراضية والموسيقية ، أنها لم يتم بحثها حتى الآن ، أما وقد قدمنا الآن هذا الملف بجزأيه حول "المضحكون" و " نجوم الغناء " فإننا نكون قد أسهمنا بالملف المدخل كي ينطلق منه الباحثون بالتقييم وإعادة التمحيص والتدقيق ، ومن ثم يبقى هذا مدخلاً "ريادياً" ضمن ما تحققه " ملفات السينما " من توفير المواد والمنطلقات في اتجاه دعوتنا الأشمل لبحث السينما المصرية في شتى جوانبها وعبر كل تاريخها .

وهكذا وكما جاء كتاب محمود قاسم السابق في "صورة الأديان" كتاباً مسحياً بمنهج وصفي ، يأتي كذلك كتاباه الحاليان في كل من الكوميديا والغناء بنفس التوجه المنهجي الذي يوفر رصداً ،مسحياً خلال أبطال هذين النوعين في تاريخ السينما المصرية ، وهو ما يضمن مادة ثرية رائعة في تجميعها ، لتكون بين أيدي هؤلاء الباحثين لاحقاً وفق أي منهج آخر يختاره كل باحث منهم ، رغم أن الجمع المسحي للمادة ذاتها لابد وأن له ملحوظاته، بل ومشاكله ، وعلى سبيل المثال فإننا سوف نلتقي بمسألة المعيار بين من هم " المضحكون " وأولئك " غير المضحكين " ، إذ حتى الفنانة الكبيرة أمينة رزق التي ارتبط اسمها بالمآسي والميلودراما قد ظهرت "مضحكة" كذلك ، وواحد من تذليلاتنا للتذكرة بذلك دورها في فيلم " أخو

البنات " مع "المضحك" محمد عوض ، وهو الفيلم الذي حملت إعلاناته عبارات من قبيل "أمينة رزق تمثل وترقص وتغني" .

ولكن هذه الملحوظة وأمثالها ، إنما تشير إلى الاستكمال والدراسة عبر المرحلة اللاحقة ، التي يكون عمادها " التحليل والتقييم نحو مزيد من التصنيف " ذلك أن المسح التأريخي هنا لا ينفي ضرورة التأريخ التحليلي لكل من الكوميديا والغناء والرقص في السينما المصرية وفقا لمنهج الدعوات الأربع المذكورة ، والتي تستلزم إلتفات الباحثين إلى هذا المنحى أملاً في تحقيق تقييم منهجي عبر هذا التاريخ ، كي نتعرف خلاله مثلاً على تصنيفات الكوميديا أو التجارب العالية التي اختطها إبداع الفيلم المصري ، مثلما تعودنا أن نتعرف من الدارسين على ذلك، فيما يتعلق بالمسرح المصري ، إذ ننتظر كذلك أن نقرأ ونسمع عن المتحقق في هذه السينما من أنواع الكوميديا من قبيل " كوميديا التهريج " Slapstick Comedy مثلاً أو من قبيل ما يسمى " الكوميديا الخفيفة Light Comedy " ثم ماذا عن الكوميديا الراقية High Comedy أو الكوميديا الموسيقية Music Comedy وكوميديا الموقف Comedy of Situation مثلما يجب أن يتم الرصد عبر التقييم لتيار الكوميديا الهزلية Farce Comedy أو الوقف عند ثمة تجارب حول الكوميديا الواقعية Realistic Comedy ، دون التغاضي عن تقييم ذلك النوع من الكوميديا الهابطة Low Comedy أو الوقوف عند تجارب يمكن اعتبارها مندرجة تحت الكوميديا السوداء Dark Comedy أو الكوميديات المأساوية Tragi-Comedy وما يكون متحققاً من كوميديات الشخصية Comedy of Character .. الخ .

وهنا لابد أن نعترف أن هذا الملف بنفسه المجلد الثالث الذي يجب أن ينصب على العنصر الثالث المكون لفرصتنا الجديدة ، ألا وهو "الاستعراض الموسيقي" ، وإذ نعترف تلزم الإشارة إلى أن الصديق الدكتور



نعيمة عاكف في (النمر)

مها صبري ويحيى شاهين في (بين القصرين)

مقدمة المؤلف

ما أجمل الأغنية حين تخرج بالحدوتة على شاشة السينما ...

والأغنية هى التى أعطت الحياة للفيلم خاصة الناطق ...

وتعنى الأغنية هنا كلمات وألحان وأداء ، وأيضا تمثيل .. وأجواء درامية مرتبطة بالأغنية . إذن فالأغنية السينمائية حالة جماعية ، وهى أيضا حالة وجدانية

الأغنية ترتبط بأجمل المواقف الوجدانية فى السينما ، لقاء ، بوح ، فراق ، وعودة إلى الحبيب ..

والكثيرون منا يتقمصون هذه المواقف الإنسانية فيحبون أبطالها ويتركونهم يحبون نيابة عنهم .. ومن هنا تعيش السينما من خلال الأغنيات .

وكم من أغنيات كانت سببا لنجاح أفلام سمعناها ضمن أحداثها ، وكم ذهب الناس إلى دور العرض لرؤية مطربهم المفضل ، وهو يغنى .

ولذا ، كان نجوم الطرب هم الأكثر شهرة فى تاريخ السينما ، وتوجت السينما الغنائية فى مقدمة كل تاريخ السينما ..

وفى مصر جاءت فترة لم يخل فيها فيلم واحد من غناء ، خاصة فى الأربعينيات ، ثم النصف الأول من الخمسينيات .. وقد توقفت السينما عن أشياء كثيرة ، لكنها لم تتوقف عن الغناء ، من جيل إلى آخر كان المنتجون دوما يبحثون عن مطربين جدد شباب من أجل تجديد دماء السينما والأغنية .

نعول عليه الأهمية الأكبر ، وهو ما سوف تصدر عنه أعمال الباحثين باستخدام هذه المواد المسحية التي اضطلع بها محمود قاسم في مجال الكوميديا والغناء في السينما المصرية .

وكعادتنا في النهاية : مثلما أننا لم نصادر على تقديم رأى أو توجه نقدى لدى إصدارنا لهذا الملف – أو غيره – فإننا كذلك ندعو لمراجعة ما تضمنه هذا الملف – وغيره أيضا – آملين أن تتطى أية مراجعة مما ندعو إليه بأهداف الإثارة والكشف والاكتشاف لأن مرادنا الأساسى هو صنع " الإثارة " هنا أو هناك ، ودون أن نصادر على ما هو آت ، طالما أننا الآن مواجهون بكتاب ينصب على رصد مداخل التعاطية للموسوعية ومفاتيحها الكفيلة باقتحام الطريق نحو سد الحاجة الموسوعية بما يستهدف استكماله من الأبحاث التاريخية .

أ. د. مدكور ثابت

يونية ١٩٩٩

[illegible]

سارق الفرح لوسي و ماجد المصري إخراج داود عبد السيد

لذا ، فكل عصر له سماته .. واستمر ذلك حتى أيامنا هذه ..

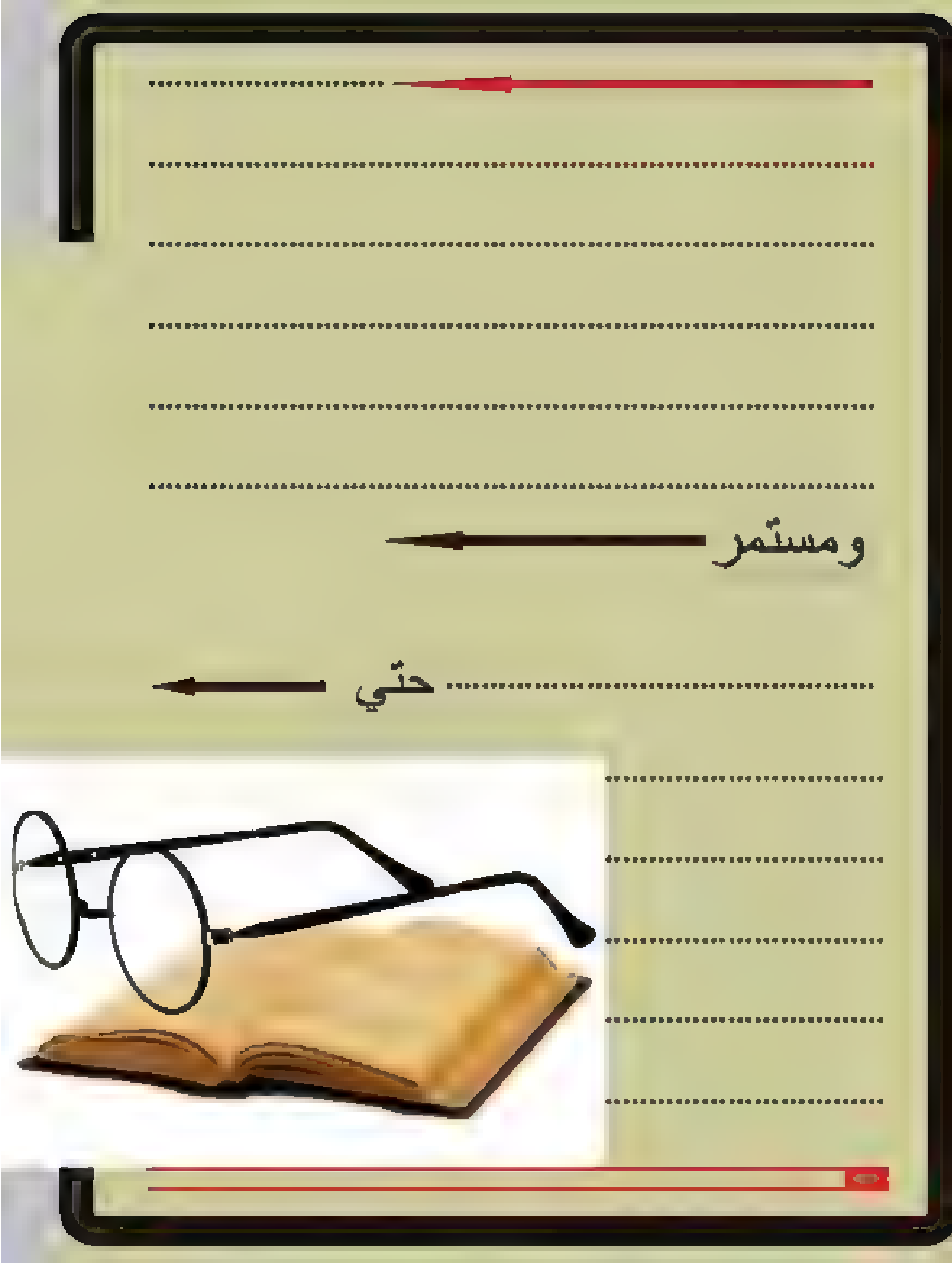
وحول كل هذه الظواهر نحاول أن نقدم هذا الكتاب ، الذى يرصد أغلب الظواهر الغنائية ، وأسماء من غنوا فى السينما المصرية ، سواء من النجوم الكبار أمثال أم كلثوم وعبد الوهاب ومحمد فوزى ، وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وشادية وصباح وإسماعيل يس وغيرهم .

أو سواء كانوا من العابرين فى عالم الأغنية السينمائية ، وما أكثر هذه الأسماء ، مثل ماهر العطار ، وثريا حلمى ، وسعاد مكاوى ، وعلى حميدة ، وغيرهم ....

وقد لوحظ أن المطربين جاءوا إلى السينما من أجل أن يغنوا ، دون أن يشترط إجادتهم للتمثيل .. ولم لا .. فالناس جاءت أساسا كي تسمعهم ، لكن هذا لم يمنع أن يظهر جيل من الممثلين الجيدين ، منهم شادية ، وهدى سلطان ، وعبد الحليم حافظ ، وغيرهم ....

وهذا الكتاب عن ظاهرة لا تزال تتفاعل ، ونحن نحاول أن نقرأ السينما المصرية من خلال تاريخها الصداح .

المؤلف



ومستمر
حتّي

سمات الفيلم الغنائى

الفيلم الغنائى ، هو بكل بساطة الفيلم الذى به أغنيات أيا كان الشكل الذى قدمت فيه الأغنية سواء كانت فردية ، أو فى إطار دويتو (غناء ثنائى) أو استعراضات متباينة الصخامة .

ولابد أن يكون هذا الفيلم ناطقا فى المقام الأول ، ثم لابد أن تصاحب الأغنيات موسيقى ، وكما ورد فى معجم الفن السينمائى من إعداد وترجمة أحمد كامل مرسى ، و د. مجدى وهبة ، فإن تعريف الفيلم الغنائى غير موجود ، لكن هناك تعريفا آخر بالفيلم الموسيقى، سنورده هنا من ناحية ، وسنعود مرة أخرى للحديث عن سمات الفيلم الغنائى .

فالفيلم الموسيقى والرقصات والأغانى يجمع بين سمات الأوبرانوميك أو الفودفيل فى المسرح ، وهو فيلم يماثل الملهاة الموسيقية فى بعض عناصرها ولكنه يقل عنها فى الاهتمام بالناحية الموضوعية أو الفكرية فى معظم الأحيان . إنه يميل إلى حشو المواقف الهزلية بالشخصيات المضحكة ، والحلم المعاركات والمفاجآت المفتعلة ، وحشد

الاستعراضات الراقصة والغنائية التي تضم مجموعات متنوعة من الفتيات الجميلات ، أنه يعتمد على تصميم المناظر المسرحية الخيالية . وابتكار الملابس والأزياء الجديدة ، وبراعة استخدام الحيل والإمكانيات السينمائية مع الموسيقى الراقصة والألحان الشائعة . وقد ذاع هذا النوع في الأفلام الأمريكية منذ بداية الثلاثينيات ، نذكر من بين أبطاله فريد استير ، وجين كيلي ، وجودي جارلاند ، ويمكننا أن نعتبر معظم أفلام فريد الأطرش ونعيمة عاكف من هذا النوع . أما أفلام عبد الوهاب وأم كلثوم وليلى مراد، فهي من نوع الملهاة الموسيقية .

وعن الملهاة الموسيقية في نص المعجم ، فإنها لون متطور من الفيلم الموسيقي ، يجمع بين سمات الأوبريت والأوبرا في المسرح ، وهو عبارة عن بناء درامي يعالج الموضوعات الجادة بأسلوب مرح خفيف ، تلتقي فيه الرقة مع العمق . ولا يخلو هذا البناء الدرامي من الشخصيات المرحة ، والمواقف المسلية إلى جانب العقدة الروائية المحكمة ، والأزمات المثيرة ، والمفاجآت المرحة ، والنهايات السعيدة في معظم الأحيان . وهو يماثل إلى حد بعيد الفيلم الموسيقي في بعض عناصره . ولكنه يتميز عنه بجدية الموضوع ، والمعالجة الهادفة ، وقوة الابداع الفني في الإخراج والتصوير ، ومن هذه الأفلام عالميا " قصة الحي الغربي " ، و "أوليفر" و " سيدتي الجميلة " و " صوت الموسيقى " ، وأقرب الأفلام المصرية من هذا النوع " عايدة " و " مصنع الزوجات " و " غزل البنات " والفيلم اللبناني "بياع الخواتم" .

وهذا تعريف عام يمكن أن نستخرج فيه الكثير من المثالب ، لكننا لا نود الوقوف عنده ، فلاشك أن الفيلم الغنائي يتضمن كافة التعريفات التي تدخل فيها الاستعراضات والموسيقى الغنائية ، والكوميديا الموسيقية .

باعتبار أن الأغنية موجودة في الفيلم ، قام المؤلف بتأليفها كي تكون كلماتها ذوات إيقاع ولحنها ملحن ، غالبا ما يكون شخصا مختلفا تماما عن واضع الموسيقى التصويرية ، ويغنيها مطرب أو مجموعة من المطربين ، بعضهم محترف غناء ، معروف خارج شاشة السينما كمغن ، والبعض الآخر قد يكون مجرد مغن سينمائي ، أي أنه لا يمارس الغناء سوى في الاستوديوهات أمام الكاميرا ، حتى وإن خرجت أغنيته إلى الناس في صورة شرائط كاسيت أو أسطوانات ، وذلك حسب نجاح الفيلم ، وهذا بالطبع واضح لدينا في السنوات الأخيرة من خلال غناء لنجاح الموجي ، و أحمد زكي ، و محمود عبد العزيز ، ومحمد هنيدي ، وآخرين .

ولاشك أن مولد الفيلم الغنائي مرتبط أساسا بالفيلم الناطق كما أشرنا ، فعندما نطقت الأفلام ، غنت ، ولم تعرف السينما أي ظاهرة للغناء إبان صمتها ، فكيف نشجي الناس بالإشارة ، مثلما يحدث في هذه الأفلام ؟.

إذن .. فالفيلم الغنائي يجب أن يضم أغنيات ، سواء ارتبطت هذه الأغنيات بالفيلم أم لا ، ففي الكثير من الأفلام التي تسمى بالغنائية يمكن أن نحذف الأغنيات ونشاهد فيلما مكتملا ، وطالما أن بالفيلم هذا القدر من الأغنيات ، فهو فيلم غنائي ، أما إذا تم إزاحتها عن الفيلم فقد هويته ، وعلى سبيل المثال في فيلم " شباب امرأة " يمكن اعتباره غنائيا ، لأن هناك مطربة غنت أغنيتين ، بالإضافة إلى نشيد جماعي ، لكن عندما عرض في بعض المهرجانات العالمية ، خاصة مهرجان "كان" تم حذفها وشاهده الناس عملا غير غنائي بالمرة ، إذن فهو فيلم غنائي لمن شاهده هنا في الوطن العربي ، وهو فيلم لا يحمل سمة الغنائية ، بالنسبة لمن رأوه في مهرجان " كان " على سبيل المثال .

وتتباين درجات الأغنية في داخل نفس الفيلم ، أو بين الأفلام وبعضها ، فقد يقف الحبيب يناجي فتاته التي يحبها ، أو هجرته ، قد يحدث

هذا في حجرة مغلقة ، مثلما غنى عبد الحليم حافظ " أول مرة " في "الوسادة الخالية" ، أو " جواب " في "البنات والصيف" ، وقد يقف أمام أفق متسع يناجي هذه الحبيبة التي ابتعدت وفارقته ، ويسبب له الآلام والمتاعب مثلما فعل نفس المطرب في أفلام " أبي فوق الشجرة " أغنية (أحضان الحبايب) ، و " البنات والصيف " (راح) ، و " حكاية حب " في (في يوم في شهر في سنة) .

وهذا النوع من الغناء فردي ، أي أن المطرب يغنيه وحده بدون مصاحبة من طرف آخر ، وفي الكثير من الأفلام تأتي الموسيقى من الخلف ، باعتبار أن الأغنية هنا حالة فردية خاصة فقط بالشخص الذي يردد الكلمات على موسيقى معدة سلفا من الخارج . وهناك أشكال عديدة للأغنية الفردية ، فقد يرددها الشخص أمام شخص آخر ، مثلما فعل فريد الأطرش عندما غنى " ياما جوه الدولاب مظاليم " في فيلم " عايزة أتجوز " ، عندما هدده عبد السلام النابلسي بالمسدس حين اكتشف وجوده في دولاب حبيبته ، وقد يتطور الأمر ويغني المطرب أغنيته أمام حشد من الناس ، مثلما فعل عبد الحليم حافظ مرتين في فيلم " شارع الحب " عندما غنى "الليالي" ، و" نعم يا حبيبي نعم " .

وهناك نوع آخر من الغناء السينمائي هو الثنائي ، أو الدويتو ، كأن يتبادل طرفان الحوار الغنائي ، وهو منتشر في السينما ، ومن أشهر ما غناه إسماعيل يس وسعاد مكاوي في " البطل " تحت عنوان " أنا ح أروح " .

كما أن الدويتو قد يحتاج إلى مطربين يتبادل كل منهما غناء كوبليه ، لكن النوع الشائع هو تبادل الحوار بالأسلوب الغنائي ، مثلما فعل عبد الوهاب كثيرا مع بطلاته في " حكيم عيون " و " أتأخرت ليه "

والاسكتش يتم دائما في إطار جماعي ، قد يكون ثلاثة أشخاص أو أكثر ، وغالبا ما يتم بشكل استعراضي راقص ، مثلما حدث في فيلم " خد الجميل " بين عبد العزيز محمود وشكوكو ، وسامية جمال ، فالثلاثة في اسكتش " حكيم عيون " قد تبادلوا الغناء ، حتى سامية التي رقصت قبلها فعلت ذلك وهي تغني .

وقد يتطور الأمر إلى استعراض جماعي ضخم ، يغني فيه أكثر من شخص، ويرقصون من خلال تصميم رقصات ومشاهد متعددة متلاحقة ، وتنوع الألحان ، وقد حفلت السينما المصرية لبعض الوقت بهذا النوع من الاستعراضات الضخمة ، من أبرزها استعراض " البلياتشو " في فيلم "دهب" بين إسماعيل يس ، وأنور وجدي ، وفيروز ، ومن حولهم مجموعات كبيرة من الراقصين والراقصات ، ويتم ذلك كله في صالة استعراضية ضخمة بنيت فيها الديكورات وتنوعت من فترة لأخرى ، كما أن ذلك تكرر في أفلام عديدة منها ما قدم في الحفل الضخم الذي حدث في فيلم " قلبي دليلي " ، ومنها أيضا ما رأيناه في أفلام قامت ببطولتها نعيمة عاكف مثل " لهاليبو " ، و " مليون جنيه " ، و " يا حلاوة الحب " ، وهو الفيلم الذي شاركت فيه محمد فوزي الغناء .

إن السمة الأولى والبارزة للفيلم الغنائي أن يكون هناك غناء ، بصرف النظر عن درجته ، وبالتالي ، فإن كافة المصطلحات التي يمكن أن تتواجد حول هذا الإطار ، تصبح صالحة للاندماج فيه ، منها الكوميديا الموسيقية ، والفيلم الاستعراضي ، والفيلم الموسيقي ، وغيرها .

أما السمة الثانية ، فهي موضوع الفيلم نفسه ، فأغلب هذه الأفلام مصنوعة للبهجة أكثر مما هي مصنوعة لإثارة الشجن لدى الناس ، ولذا

فإن الكثير من الأفلام الغنائية ممزوجة بالكوميديا أى أنه يجب أن تكون هناك مواقف مضحكة ، وكثيرا ما تكون الأغنيات نفسها مضحكة ، وفى السينما المصرية فإن أغلب هذه الأفلام قد تواجد فيها أبطال الكوميديا المعروفين ، وفى مقدمتهم إسماعيل يس ، وسعاد مكاوى وحسن فايق ، والقصرى ، وزينات صدقى ، وعبد المنعم إبراهيم ، وعبد السلام النابلسى، وقد تطور شكل الغناء فى هذه الأفلام بأن رأينا نجوم الكوميديا هؤلاء ، من غير المطربين يغنون من وقت لآخر فى الأفلام ، لذا ازدهرت الكوميديا الموسيقية ، والكوميديا الغنائية ، وعرفت السينما فى مصر مطربين يتسمون بحيوية واضحة فى الإضحاك ، وكانوا مضحكين من الطراز الأول ، ومنهم محمد فوزى وشادية وفريد الأطرش وعبد الحليم حافظ .

وكم غلفت الأفلام الغنائية بأجواء كوميدية مثل " شارع الحب " و " إنت حبيبى " و " خطف مراتى " و " بنات حواء " و " رصاصة فى القلب " وغيرها .

لكن هذا لا يمنع أن تغلف فى أحيان أخرى بأجواء ميلودرامية ، ثم مأساوية ، وإذا توقفنا عند فيلم " الخطايا " لحسن الإمام كعمل غنائى ناجح ، فإنه لا بد من خلال أجواء مبهجة ومثيرة للضحك والإشراق بين الطالب " حسين " وزميلته فى الجامعة ، وانعكس ذلك فى الانتخابات والرحلات الجامعية ، قبل أن تدخل أحداث الفيلم إلى أجوائها الحزينة

وبشكل عام ، فإن الكوميديا موجودة فى الأفلام الغنائية بشكل مكثف ، وقد ساعد ذلك على زيادة شعبيتها ونجاحها . وقد ساعد ذلك وجود مجموعة متميزة من كتاب السيناريو والحوار ، ألف الكثير منهم أغنيات الأفلام ، وكان صعود وهبوط قيمة هذه الأفلام مرتبطين بوجود

هذه الأسماء على الساحة ، وفي مقدمتهم أبو السعود الإبياري وبديع خيري و على الزرقاني ، ومن كتاب الأغنيات الخفيفة كان هناك فتحي قورة في المقام الأول .

والسينما الغنائية مدانة لهذه الأسماء ككتاب ، فهم الذين صنعوا الدم الفكاهي فيها ، ولو راجعت كلمات الأغنيات والاسكتشات التي كتبها أبو السعود الإبياري على سبيل المثال ، فسوف تجد نفسك في حالة دهشة من الصياغة العبقرية ، ليس فقط فيما يتعلق بالأغنية الفردية ، ولكن أيضا في الحوار الغنائي وغيره .

وعلى جانب آخر فإن الأغنيات الحزينة أو أغنيات الألم واللوعة والفراق ، كانت موجودة بدرجات أقل في الكثير من الأفلام ، ولكنها لم تملأ أحداث كل الأفلام ، فعادة ما يبدأ الفيلم بأغاني بهجة ، وتبعا للأحداث فإن الفرحة تتلاشى، ويجيء وقت الغدر أو الفراق والنكايات ، ولابد للمغني أن يتألم بأغنياته ، والغريب أن الكثير من هذه الأغنيات كانت تعتبر بمثابة وقت ضائع في الأفلام ، ومنها على سبيل المثال أغنية " إيه ذنبي إيه " في فيلم " أيام وليالي " ، وأغنية " بيني وبينك إيه " في فيلم "موعد غرام" ، وقد أحب الناس بعض مطربيهم بدرجات أكثر عندما غنوا للأحزان وخاصة فريد الأطرش . وفي الوقت الذي تختفي فيه هذه الأغنيات في الأفلام الكوميدية مثل " أحبك إنت " و " عايزة أتجوز " ، و " الزوجة السابعة " ، فإنه في أفلام أخرى قد تجد أكثر من أغنيتين ، وهذه من الحالات النادرة ، مثلما حدث في أفلام من طراز " قصة حبي " ، و " رسالة غرام " ، و " من أجل حبي " و " عهد الهوى " ، وكلها تعتمد في قصصها على مآسي ، مثل موت البطلة أو فراقها ، أو إصابتها بمرض ، وقد غنى عبد الوهاب في فيلم " دموع الحب " للحبيبة الميتة

أغنية " أيها الراقدون تحت التراب " كما غنى نوعاً من الأغنيات البكائية في فيلمه " الوردة البيضاء " الذي لم ينل حبيبته في نهايته وتركها تتزوج من رجل آخر ، واكتفى بالغناء " ضحيت غرامي " .

والملاحظ أن الأفلام التي قام ببطولتها محمد فوزي قد خلت تقريباً من هذا النوع من الغناء الحزين ، فهي أفلام غنائية خفيفة ، ولو راجعنا أفلامه وعلى رأسها " فاطمة وماريكا وراشيل " ، و " بنات حواء " و " من أين لك هذا " ، فسوف نجد أنها كلها تتضمن أغنيات مليئة بالبهجة ، وفي أفلام عبد الحليم حافظ ، كان هناك توازن حيث تبدأ الأحداث بأغنيات خفيفة ، ومع تصاعد الميلودراما تجد الأغنية الحزينة مكانها في الفيلم ، وعلى سبيل المثال في " يوم من عمري " فإن أغنيات من طراز " خايف مرة أحب " ، و " ضحك ولعب وجد وحب " تبدو خفيفة ، أما " بأمر الحب " فهي أغنية اعتراف ، وينتهي الفيلم بأغنية يستعيد فيها صلاح كل ذكرياته مع نادي مردداً : " بعد إيه أبكي عليه وأشتاق إليه " .

وهناك أفلام قليلة لعبد الحليم حافظ اختلفت فيها المعادلة ، مثل " معبودة الجماهير " ، فمع تصاعد قصة الحب والأمل ، يغني " أهواك " وهو يركب دراجة ، ثم يغني مع حبيبته سهير " حاجة غريبة " عقب الاعتراف بالحب ، يتجولان في الحدائق ويتطلعان إلى نجوم الليل اللامعة في السماء ، وما أن يبدأ الحب في الانهيار ، حتى تتحول كل أغنيات الفيلم الباقية إلى دموع حزينة ، منها " جبار " ، و " لست قلبي " و " بلاش عتاب " .

وهذا النوع من الأغنيات مطلوب باعتبار أنه يسد لدى المستمع والمتفرج فراغاً يعانيه من فشل أحياناً في قصص الحب ، ومن هنا يأتي الاندماج بين المطرب والجمهور ، حيث يحس المرء أن المطرب هو لسان

حاله ، يتألم له وثيابة عنه ، وكأنه يحس به ، يتغنى عن همومه ويبلغه ؛ أنا أيضا أتألم وأعاني مثلك ، بل إن حالي أشد من حالك .

الغناء في السينما المصرية ظاهرة رجولية ذكرية أكثر منها ظاهرة أنثوية ، فرغم ذلك العدد الكبير من المطربات اللاتي عملن في السينما ، فإن الظاهر هو سيادة نجومية المطرب ، ورغم وجود أم كلثوم في نفس العصر الذي عمل فيه عبد الوهاب ، فإن أفلام هذا الأخير كانت تحقق النجاح أكثر ، أما شادية فقد ظلت تؤدي الأدوار الثانية في أفلام كثيرة إلى أن استطاعت وحدها بالبطولة ، وما أن حدث ذلك ، حتى عملت لسنوات قليلة في الغناء السينمائي ثم قررت أن تصبح ممثلة دون أن تغني . صحيح أن هناك حالات استثنائية مثل ليلى مراد ، وصباح ، ولكننا نقصد هذا الكم والعدد الهائل الذي عمل في هذا النوع من الأفلام .

وقد كانت هناك عادة مألوفة بالنسبة للمطربات ، أن أسماءهن كانت تسبق أسماء زملائهن من الرجال حين لا يكونوا من المطربين ، مثلا اسم شادية أو صباح كان يسبق عادة شكري سرحان أو رشدي اباظة ، أو أحمد مظهر ، باعتبار أن مساحة ظهور أي مطربة على الشاشة زمنيا ، لابد أن يكون أكثر من زميلها ، فلو قلنا أن صباح غنت خمس أغنيات في فيلم " وكر الملذات " لحسن الإمام ١٩٥٧ ، فإنها ستظهر في الفيلم على الأقل ٢٥ دقيقة تغني فيها ، وبالفعل فإن شكري سرحان في هذا الفيلم وفي أفلام أخرى عديدة كان بمثابة البطل الثاني أمام مساحة الدور الممنوح للمثلة ، وقد حدث هذا كثيرا في أفلام عديدة لشكري سرحان مثلا ، منها "إغراء" أمام صباح و " الهاوية " و " موعد مع الحياة " أمام شادية .

أما عندما تكون هناك مطربة أمام مطرب فإن المطرب هو الذي يسبق ، باعتبار أن النجومية له في المقام الأول ، ولو توقفنا عند صباح

مثلا ، باعتبار بروزها وعملها الدؤوب في السينما الغنائية ، فقد جاء اسمها دوما بعد فريد الأطرش في " بلبل أفندي " و " لحن حبي " و " ازاي أنساك " ، كما حدث ذلك مع محمد فوزي في " الآنسة ماما " وغيرها ، وتكرر نفس الأمر بالنسبة لشادية .

وقد لمعت نجومية المطربيين عن المطربات في السينما الغنائية من خلال أسماء من طراز محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش ومحمد فوزي .

ساعدت السينما الاستعراضية على زيادة الاقبال على الأفلام الغنائية ، وقد كان هناك جيل كبير من المخرجين متخصص لهذا النوع من الأفلام ، برعوا فيه وظلوا أسرى له ، وهو أسمر جميل رائع لا يحاولون بالمرة الخروج عن المألوف ، وارتبط ازدهار السينما الغنائية والاستعراضية بوجودهم ، يكتشفون المواهب الجديدة ولديهم أنوف بالغة الحساسية في التعرف على أماكنها ، ثم تقديمهم إلى الناس بالشكل الذي سيحقق نجومية وإيرادات عالية ، وقد كان حلمي رفلة هو الأكثر أهمية في هذا المضمار ، ليس فقط لأنه المنتج والمخرج ، بل أيضا لأنه نوّع في اكتشاف نجوم ونجمات الغناء ، فإذا كان حسين فوزي قد حصر عمله في حدود أسماء قليلة من طراز صباح ونعيمة عاكف ، فإن حلمي رفلة قدم العشرات من المطربات والمطربين في خطواتهم الأولى ، من شادية إلى إسماعيل يس وعبد الحليم حافظ ومحرم فؤاد وهدى سلطان ورياض السنباطي وأيضا صباح وغيرها .

أما عباس كامل فإنه قدم لهذه السينما كل من عبد العزيز محمود وكارم محمود بالإضافة إلى نجاح سلام وزوجته سعاد مكاوي التي عملت معه تقريبا في أغلب أفلامه وكانت القاسم المشترك فيها ، ورغم أنها لم

تحصل فقط على دور البطولة المطلقة ، فإنها كانت موجودة بدرجات مختلفة في أعمال زوجها .

وهناك أسماء أخرى برعت في تقديم الفيلم الغنائي والاستعراضي ، فقد ارتبط اسم محمد كريم بعبد الوهاب وارتبط اسم بدرخان بأغلب أفلام أم كلثوم وفريد الأطرش ، ثم قدم نجاة الصغيرة .

أما بركات فعمل بين فريد الأطرش وليلى مراد ، وعبد الحليم حافظ وشادية ، وانتقل نيازي مصطفى بين أكثر من مطرب ، وكانت أفلامه محطات مهمة يمكن الوقوف عندها ، مثل "مصنع الزوجات" عام ١٩٤٢ و "بنات حواء" عام ١٩٥٤ .

وكما أشرنا فإنه بابتعاد هذه الأسماء عن الساحة لأسباب متعددة ، قد جعل السينما الغنائية تنحصر ، ببساطة لأنهم كانوا قادرين على اكتشاف المواهب الجديدة وتقديمها إلى الناس في أحسن صورها . أما الجيل التالي فكان مشغلا أكثر بأفلام الحركة ، ومنه على سبيل المثال حسام الدين مصطفى ، وفي مرحلة مقاربة اتجهت السينما إلى الأدب حيث الحواري والمناطق الشعبية ، ولم يكن من الممكن أن تطعم أفلام من طراز " بداية ونهاية" ، و "دعاء الكروان" ، والطريق " و " اللص والكلاب " و " يوميات نائب في الأرياف " بأي نوع من الأغنيات .

السمة الأكثر أهمية في هذا النوع من الأفلام ، هو نوع القصة ، فأسباب الغناء تتعدد في حياة الإنسان لكنها تتقارب ، فقد يكون الغناء حالة هروبية أو اندماجية أو تجسيد لشجن . ولذا ، فإن قصص الأفلام التي بها أغنيات من المفضل أن تكون بسيطة ، سطحية خالية من تعقيدات الحياة ومن وحدة المآسي الحادة ، وأيضا من الميلودراما ، وأبطال هذه القصص

يجب أن يتسموا ببساطة واضحة وسمو في المشاعر ، ولذا فإن هناك مشكلة ما وعقدة ، لكنها سهلة الفك ، فما أسهل أن تشعر الحبيبة بالغيرة من فتاة تسكن في بيت الحبيب ، مثلما حدث في فيلم " يحيا الحب " لمحمد كريم ، حين تظن أن حبيبها يحبها فإذا بالفتاة أخته ، وبالتالي فما أصعب هذه المشكلة عليها وما أسهل حلها كي يصفو الجو فيما بعد .

وإذا كان هذا قد حدث في فيلم تم إنتاجه في بداية السينما الغنائية ، فإن فيلما من طراز " معبودة الجماهير " أو " شارع الحب " أو " يوم من عمري " لا تعدو فيه أن تكون المشكلة أكثر اتساعا من ذلك ، فالمشكة هنا هي وشاية تافهة من طرف يريد أن يفرق بين الحبيبين ، ومن الواجب أن يعرف المتفرج هذه الوشاية ويعرف أطرافها وينتظر أن يتم الكشف عنها ، وفي " يوم من عمري " لم تكن هناك وشاية ، بل كان على الحبيبة أن تعود إلى بيت أبيها وهي التي هربت منه ، وعليها بعد أحداث قليلة أن تعود إلى حبيبها .

وثمة مآسي الحب هو الفراق ، أن يكون هناك رجل آخر يسلب الفتاة من حبيبها ، فيروح يغني على أطلال الحب ، ومثل هذه الأغنيات تصنع شجنا رائعا في أفلام من طراز " قصة حبي " ، الذي غنى فيه فريد الأطرش " قدام عينيه وبعيد عليا ، مقسوم لغيري وهو لي " ، ثم " سألني الليل بتسهر ليه .. مدام قلبك صبح خالي " .

وعندما تعددت قصص الأفلام الغنائية فقدت بريقها ، كأن نرى المطرب يقوم بدور ضابط شرطة أو يمارس الحركة والعنف ، ولذا فإن أبطال هذه القصص الغنائية يجب أن يكونوا من الطلاب والموظفين الصغار ، وغالبا ما يكونوا من الطبقة المتوسطة ، مثل الشخصيات التي

جسدها عبد الحليم حافظ ، أو أن يكونوا من أبناء الأسر الموسرة ، مثل الشخصيات التي جسدها عبد الوهاب ، أو هم فنانون مبتدءون فقراء ، لكنهم على ثقافة خاصة عليهم صعود سلم المجد ، مثل الشخصيات التي جسدها فريد الأطرش ومحمد فوزي .

كما امتلأت السينما بقصص بسيطة عن أبناء الحرف الشعبية ، كالمكوجي والنجار وسائقي سيارات الأجرة ، ولقد لمع في هذا النوع من الأفلام محمد الكحلاوي وعبد العزيز محمود ، وكارم محمود ومحمد رشدي وغيرهم .

ولاشك أن هناك سمات عديدة تجمع بين الأفلام الغنائية ، حاولنا هنا أن نوجزها ، وسوف نجدها في حشايا دراستنا للسينما الغنائية .

لقطة من فيلم السوق السوداء إنتاج عام 1945

الفصل الثاني

محمد عبد الوهاب

نعم ، لقد نطقت السينما المصرية خصيصا لكي تغني على حنجرة محمد عبد الوهاب ، وكل المطربين الذين ينتمون إلى عصره ، والذين جاءوا بعده ، ثم الذين سيأتون من بعدنا .

وقد صنع عبد الوهاب وأقرانه من السينما كائنا معبرا صدلحا في المقام الأول ، وظلت السينما طوال ربع قرن على الأقل تغني بشكل مكثف وترقص وتقدم استعراضاتها طربا وابتهاجا معبرة عن سعادتها بالنطق .

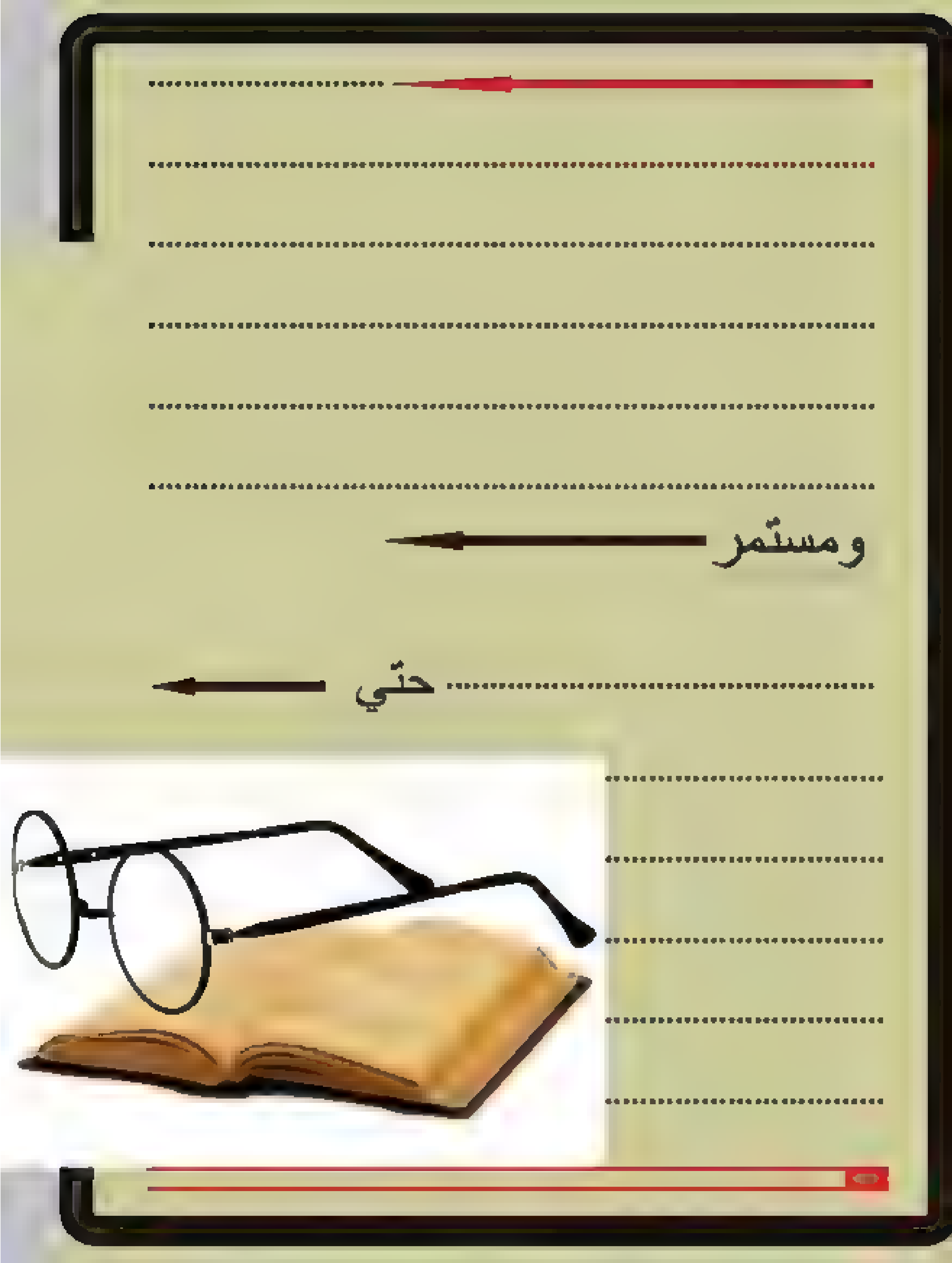
وقد كان من حسن حظ السينما الناطقة ، ثم الغنائية ، أنها جاءت في فترة حظى فيها عبد الوهاب بهذه النجومية الخارقة ، فتم استقبال فيلم "الوردة البيضاء" لمحمد كريم ۱۹۳۳ بمثل هذا النجاح غير المسبوق والمقطع النظير في السينما ، إنه نجاح حدثتني عنه أمي التي عاشت في هذه السنوات بكل إبهار وإعزاز ، وهي سيدة أمية لم تتلق أي تعليم ، سوى قيامها بالتوقيع عندما صارت أما لخمسة أشخاص ، قالت إن ظاهرة ما ولدت

في المجتمع المصري آنذاك ، فكل شيء صار ورديا ، حتى أثاث البيوت صار منقوشا بالورد ، وملابس النساء ، والورود المهداة للعشاق ، ولم تكن أغنيات عبد الوهاب تكف عن البث ، خاصة تلك التي أنشدها في الفيلم .

ونحن نتوقف عند هذه الظاهرة ، لأننا لو تصورنا الفيلم بدون عبد الوهاب وأغنياته ، لسنجده حالة من الكآبة بلا معنى ، خالية الروح ، ولذا فإنه كما كتب بعض النقاد ، أننا أمام أغنيات لعبد الوهاب تم حشدها كي تناسبها قصة حب بائسة .

وقبل أن نتحدث عن الفيلم ، فإن أفلام عبد الوهاب السبعة ، تنتمي إلى سينما محمد كريم ، في المقام الأول . ولذا فإنها أعمال ذوات أسلوب واحد متقارب ، فنحن أمام مطرب له شعبيته الأولى ومحبوب في البلاد . ولذا فإن القصة تأتي من أجل أن تلائمه ، وكسمة دائمة للنجم من هذا الطراز فإنه لابد للناس أن تراه حاضرا على الشاشة . يغني لها وسط الجداول والحقول ، يأمل ويتأمل ، ويتألم . وذلك كله في إطار من الغناء .

وأفلام محمد عبد الوهاب السبعة مع كريم هي : " الوردة البيضاء " ١٩٣٣ ، " دموع الحب " ١٩٣٥ ، "يحيا الحب" ١٩٣٨ ، " يوم سعيد " ١٩٤٠ ، " ممنوع الحب " ١٩٤٢ ، " رصاصة في القلب " ١٩٤٤ ، ثم "لست ملاكا" ١٩٤٦ . وهناك فيلمان غنى عبد الوهاب في ختام كل منهما، وظهر باسمه كمطرب مشهور، يغني مرة في بيت صديقه يوسف وهبي وذلك في فيلم " غزل البنات " لأنور وجدي ١٩٤٩ ، ثم " منتهى الفرح " لمحمد سالم عام ١٩٦٣ . ويمكن لنا أن نتحدث عن عبد الوهاب كملحن أثرى أغلب تاريخ السينما المصرية بالأغنيات التي شدا بها عشرات المطربين والمطربات ، لكن ما يهمنا في المقام الأول ، هو الوقوف عند


ومستمر
حتى

المؤلف في سطور

* محمود قاسم
- من مواليد الإسكندرية في ٩ يوليو ١٩٤٩ .
- حصل على بكالريوس زراعة عام ١٩٧٢ من جامعة الإسكندرية .
- كاتب متعدد الأنشطة ، فهو روائي ، ومترجم ، وكاتب مسرحي ، وإذاعي ، وناقد ، وباحث أدبي وسينمائي ، وله العديد من المؤلفات في مجال ثقافة الطفل .
- حاز على جائزة النقد الأدبي مرتين - من المجلس الأعلى للثقافة ، عامي ١٩٨٣، ١٩٨٥ .
- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في أدب الأطفال عام ١٩٨٨ .
- من رواياته : " لماذا " ١٩٨١ ، " لوديمانا " ١٩٨٢ ، " الثروة " ١٩٨٣ ، "البديل" ١٩٨٧ ، "وقائع سنوات الصبا" ١٩٩٤ ، " زمن عبد الحليم حافظ " ١٩٩٦.
- من دراساته الأدبية : " الرواية اليهودية في الولايات المتحدة وفرنسا" ١٩٨٦ ، و "الخيال العلمي أدب القرن العشرين " ١٩٩٣، و " الأدب العربي المكتوب بالفرنسية " ١٩٩٧ .
- من دراساته السينمائية : " الاقتباس في السينما المصرية " (طبعة رابعة ١٩٩٧). "جواسيس الأدب . جواسيس السينما " ١٩٩٦، "الحب في السينما المصرية" ١٩٩٦. "الأدب في السينما المصرية" ١٩٩٧. " لغة العنف في السينما " ١٩٩٧ .
- من الموسوعات التي اشترك في تأليفها : " موسوعة الأفلام العربية " ١٩٩٤. "موسوعة جائزة نوبل" ١٩٩٦ ، " موسوعة الممثل في السينما المصرية" ١٩٩٧.
- من مؤلفاته في كتب الأطفال : " أجمل حكايات البحر - العملاق - حكايات سينمائية مثيرة - بستان الحكايات - مغامرات رأفت الهجان - شارلي المتشرد - آلة الزمن العجيبة - حكايات غيرت الدنيا (دار الهلال)
* أعرف عصرك (٥ كتب - دار الهلال)
* ألماز الشروق (٢٠ كتاب - دار الشروق)
* خيال × خيال (٦ كتب - دار الشروق)
* حكايات سينمائية مثيرة (١٠ كتب - مركز الكتاب)
* أجمل حكايات الدنيا (٥٠ كتاب - نهضة مصر)
* طه حسين - حسين القباني (دار المعارف)
* مغامرات آلة الزمن (هيئة الكتاب)

المخرج والكاتب السينمائي الدكتور / مدكور ثابت .

- أستاذ بقسم الإخراج بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة ، ويشغل حاليا منصب رئيس المركز القومي للسينما.
- من مواليد قرية كوم أشقاو بطما / سوهاج في ٣٠ / ٩ / ١٩٤٥ ،، وتلقى مراحل تعليمه بشبرا في القاهرة .
- تخرج ضمن الرعيل الأول من المعهد العالي للسينما بحصوله على بكالوريوس قسم الإخراج دفعة يونيو ١٩٦٥ ، وكان ترتيبه الأول بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف، عين معيدا بالمعهد في يناير ١٩٦٦ ، ثم مدرسا في مارس ١٩٧٢ ليكون من أوائل أعضاء هيئة التدريس بالمعهد .
- يتولى تدريس مواد : تاريخ السينما العالمية ، وبناء السيناريو ، وحرفية الإخراج السينمائي ، ويشرف على مجموعة سنوية من أفلام التخرج لقسمي الإخراج والسيناريو ، وأستاذ الورشة الإبداعية في الإخراج السينمائي ، وحلقة أبحاث قسم المبدعين السينمائيين بالدراسات العليا ، كما يشرف على حلقة الأبحاث التمهيدية الخاصة برسائل الدكتوراه في جميع تخصصات المعهد.
- كان عضوا بارزا في حركة السينمائيين الشباب بمصر في الستينيات .
- كتب وأخرج أول أفلامه "ثورة المكن" في يونيو ١٩٦٧ ، وحصل على الجائزة الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان الإسكندرية ١٩٦٩ ، كما حاز شهادات التقدير في العديد من المهرجانات العالمية .
- في أغسطس ١٩٦٩ بدأ بمارس تنبيه لاتجاه السينما التجريبية ، فكتب وأخرج "حكاية الأصل والصورة في إخراج قصة نجيب محفوظ المسماة صورة" (٦٠ دقيقة) والذي عرض الجزء الثالث من فيلم "صور ممنوعة" كأول فيلم روائي للمخرجين الثلاثة الجدد حينئذ : أشرف فهمي ، محمد عبد العزيز ، مدكور ثابت، فتم اختياره للاشتراك في مهرجان كارلو فيفاري السينمائي الدولي ١٩٧٢.

- عمل مراسلا حربيا سينمائيا على طول جبهة القتال في فترة حرب الاستنزاف ، أثناء خدمته بالقوات المسلحة المصرية من يناير ١٩٦٨ وحتى أكتوبر ١٩٧٣ .

- في ١٩٧٥ أخرج الفيلم الكوميدي "الولد الغبي" بطولة محمد عوض ونـاهد شريف وصلاح قابيل ، واعتبره درسا قاسيا في التنازلات الفنية ، فركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية ، ومن أهم أفلامه : على أرض سيناء (١٩٧٥)، الشمندورة والتمساح (١٩٨٠) وفيلمه الكبيرين (٦٠ دقيقة) السماكين في قطر (١٩٨٥)، ومذكرات بدر ٣ (٨٩ / ١٩٩٢) وسلسلة أفلام تطوير القرى في مصر (تعليمية)، وسحر الوثائق – في تاريخ مصر من نهاية القرن ١٩ حتى نهاية القرن ٢٠ (١٩٩٨ – ١٣٥ دقيقة) .

- في ١٩٨٠ اختير لعضوية أول لجنة لسينما الطفل بوزارة الثقافة ، وأشرف على إخراج وإنتاج أول ثلاثة أفلام كرتون للأطفال هي : (الحوت ، الأرقام ، الفم) وفي ٩٠ / ١٩٩١ مقررا للجنتين التأسيسيتين لمناهج شعبتي السيناريو والإخراج السينمائي بالمعهد العالي لفنون الطفل ، وعضوا بجميع اللجان التأسيسية لبقية أقسام المعهد ، كما اختير عضوا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان القاهرة الدولي لسينما الطفل (سبتمبر ١٩٩٢) .

- شارك لسنوات عديدة في لجان الأنشطة السينمائية المتخصصة ، مثل لجنة السينما بالمجلس الأعلى للثقافة ، واللجنة العليا للمهرجانات ... الخ ، كما يتم اختياره لعضوية لجان تحكيم جوائز السينما ، وجائزة الدولة التشجيعية في السينما . وقد ساهم في التخطيط والإعداد والتنظيم لكثير من المؤتمرات والندوات والمهرجانات .

- رأس وفد مصر ومثل مصر في العديد من المهرجانات والمؤتمرات السينمائية العالمية والمحلية .

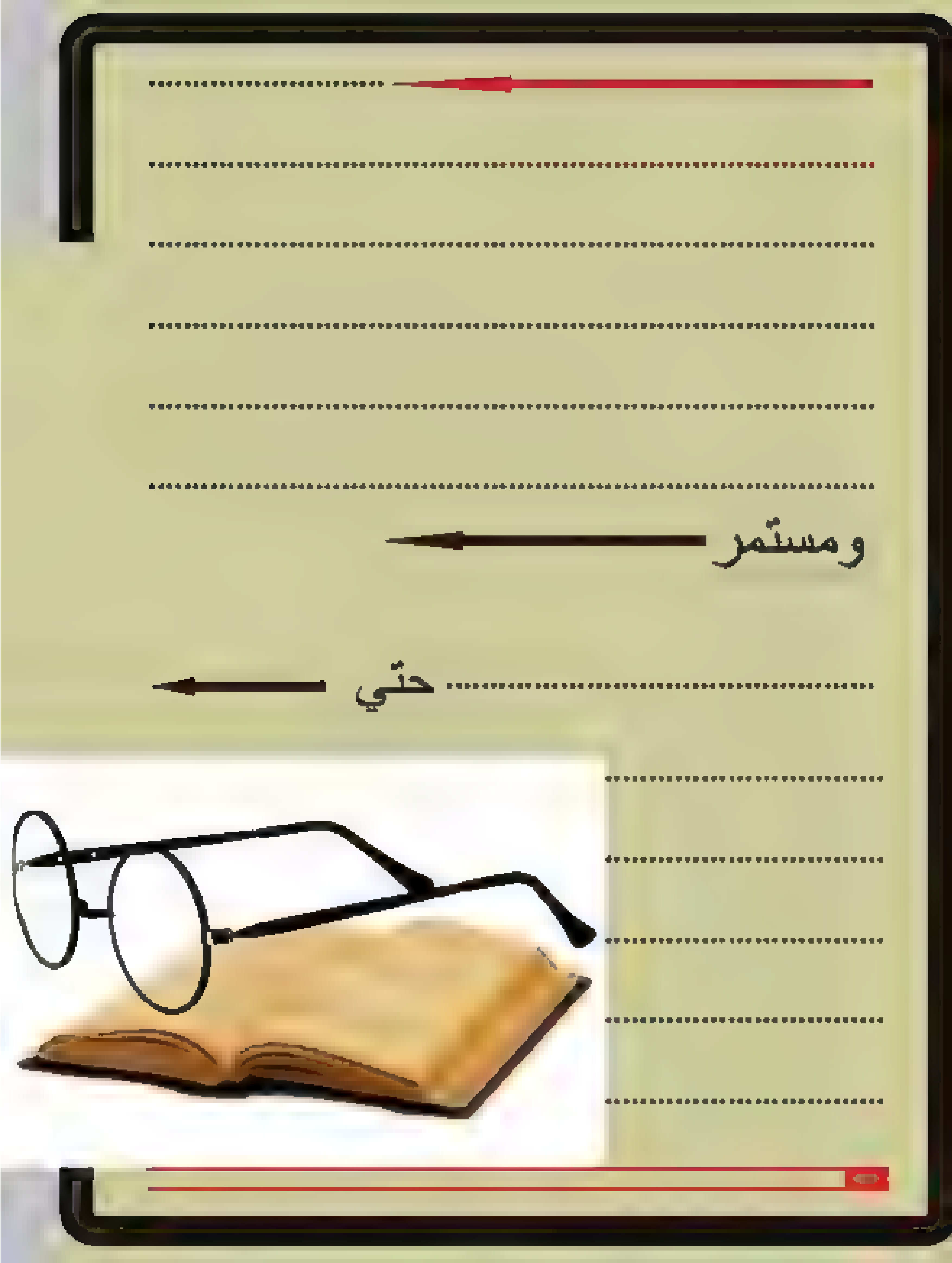
- تم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان فريبورج السينمائي الدولي بسويسرا في مارس ١٩٩٦م. وشارك في عضوية لجنة تحكيم مهرجان باليرو الدولي الثالث عشر للفيلم العلمي بفرنسا عام ١٩٩٧ وتم اختياره رئيسا للجنة التحكيم الدولية في مهرجان أزمير السينمائي بتركيا عام ١٩٩٨ .

- دأبت المراكز العربية خارج مصر على الاستعانة بخبراته في التدريس لتطوير مستويات المحترفين بالتليفزيونات العربية ، كما يستعان به كخبير قضائي للفصل في المنازعات السينمائية التي تنظر أمام المحاكم المصرية .
- تولى العمل " مقرر لجنة تطبيق اللوائح الجامعية بأكاديمية الفنون " .
- عمل كخبير استشاري في لجان قراءة السيناريو بأكثر من جهة للإنتاج والتوزيع السينمائي والتليفزيوني.
- كتب ونشر العديد من الأبحاث والدراسات المتخصصة في علم الجمال السينمائي ، والسينما المعاصرة ، والفيلم التجريبي ، كما عمل مديرا لتحرير فصلية " الفن المعاصر " التي كانت تصدرها أكاديمية الفنون ورئيسا لتحرير " دراسات سينمائية " التي أصدرها المعهد العالي للسينما.
- صدرت من تأليفه عدة كتب : "النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي" (عام ١٩٩٣م) و "الكسر النسبي في الإيهام السينمائي" (عام ١٩٩٤م) والفنان السينمائي (١٩٩٧) وكتاب " ثلج فوق صدور ساخنة " (١٩٩٧) وهو سيناريو سينمائي صدر ككتاب قبل أن ينتج سينمائيا .
- يولي الآن تكثيف أنشطة المركز القومي للسينما في الإنتاج والثقافة السينمائية وآخرها تأسيس ونشر "ملفات السينما" التي أصدر منها عشرة كتب تصمنت مقدمات بحثية بقلمه ، بالإضافة إلى تقديم إنتاج المخرجين والسينمائيين الجدد ، وتنظيم "أسابيع الأفلام التسجيلية والقصيرة" لأول مرة في تاريخ السينما المصرية، وتوسيع دائرة المشاركة المصرية في الأنشطة السينمائية على المستوى الدولي .
- أخر تقدير له في مجال الإبداع السينمائي كان حصوله على الجائزة الدولية الأولى في إخراج الأفلام التسجيلية من مهرجان قرطاجه الدولي لأفلام البحر (الدورة ٢٢ عام ١٩٩٣) وذلك عن فيلمه الكبير : " السماكين في قطر " (٦٠ دقيقة) . وهي المرة الثانية لمصر في الحصول على هذه الجائزة (كانت الأولى عام ١٩٧٨ للفيلم الكبير "ينابيع الشمس" من إخراج جون فيني)

صدر من ملفات السينما

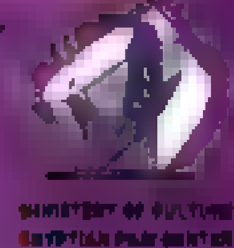
١-	صحافة السينما في مصر " النصف الأول من القرن العشرين "	تأليف : مجموعة من الباحثين المحرر : فريدة مرعي تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان كتابين : صحافة السينما ونشرات السينما .. في مصر
٢-	نشرات السينما في مصر " اتجاهات نقدية "	تأليف : د. ناجي فوزي تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : صحافة السينما ونشرات السينما .. في مصر
٣-	إيقاع ومونتاج الفيلم في مصر " المؤثر النظري الأجنبي "	تأليف المونتير السينمائي : عادل منير تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : كتابة أولى .. كتابة ثانية عن عادل منير والإيقاع في المونتاج
٤-	أفلام الحركة في السينما المصرية ١٩٥٢ - ١٩٧٥	تأليف : سمير سيف تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : الفن / الفيلم / اللعبة
٥-	من أجندة السينما المصرية الراحلون في مائة سنة ١٨٩٦ - ١٩٩٦ الجزء الأول في الإخراج	تأليف : عبد الحي داود تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : وجاء زمن الدعوة للاكتشاف من أجل أجندة للسينما في مصر
٦-	تاريخ التصوير السينمائي في مصر ١٨٩٧- ١٩٩٦	تأليف : سعيد شيمي تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : الصورة / الأداة / المبدع جوهر التاريخ للرسالة السينما المصرية

٧-	صورة الأديان في السينما المصرية	تأليف : محمود قاسم تقديم أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : فرضيات استكشاف السينما المصرية
٨ -	من تراث الثقافة السينمائية ١ - كتابات السيد حسن جمعة الجزء الأول من ١٩٢٤ - ١٩٢٩	جمع وتحقيق الباحثة السينمائية : فريدة مرعي تقديم أ د. مدكور ثابت تحت عنوان : في الانطلاق من جمعة إلى مابعد الصلاموني وسمير وفريد هل يحتقر السينمائيون السينما ؟ وهل حقا سيبدأ الاشتباك ؟
٩ -	الجزء الثاني من ١٩٣٠ - ١٩٣٤	
١٠-	الجزء الثالث من ١٩٣٥ - ١٩٣٦	
١١ -	السينما العربية خارج الحدود	تأليف : صلاح هاشم تقديم : أ. د. مدكور ثابت تحت عنوان : حول الكتابة عن السينما خارج الحدود



ومستمر

حتّي



Comedy & Singing In The Egyptian Film

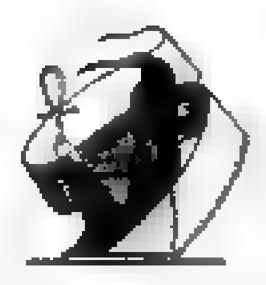
Second Part

The Musical Scene Stars

In The Egyptian Cinema History

By : Mahmoud Kasem

Production : Madkour Thabet



MINISTRY OF CULTURE

EGYPTIAN FILM CENTER

PRESIDENT OF THE
CENTRE & SUPERVISOR
FOUNDER OF CINEMA FILMS

PROF. DR. MADKOUR THABET

Cover & Lay Out :
Farouk Ibrahim

Executive Secretary :
Mostfa El Mashad
Mohamed El Said
Joussef Hassan

Arabic Hand-Writing .
Abdel Rahim Shehata

English Translation :
Abla Salem
Shahera Khalil

Financial
& Administrative Affairs :
Abdel Maboud El Nefily

City of Arts - PYRAMIDS Ave Guiza, Egypt - Cable Cinefilm - Fax (202) 5854701 - Tel. 5854801

Sinema Files

Comedy & Singing In The Egyptian Film

Second Part

The Musical Scene Stars

In The Egyptian Cinema History

By : Mahmoud Kasem
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet

Index

The Vaudeville Cinema

In The Fourth Hypothesis

by: Prof Dr Madkour Thabet

The subject of this study is a new hypothesis in discovering the Egyptian Cinema, remarking its nature and reafirming with the end of these lines, our most important goal, to carry out our ambitious project, "The Cinema Files". In fact, with this project we confirm our vocation to compensate the acute shortage of studies and reference guides of the Egyptian Cinema history The first of these series tempts to lay the researching hypothesis in the Egyptian film and here are "The Cinema Files" linked to the fourth hypothesis angle (ordered in publication priority). Thus, it is worth pointing out that this study could actually be considered an introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema.

Our fourth hypothesis deals with "Comedy and songs" The first is devoted to "Action Films", the second to "The Image of Religion" and the third about what I called "Heikal' / Karim axis" depicted in the stream of film Zeinab.

We, therefore, publish this volume, a file in two parts, written and adapted by Mahmoud Kassem, to adduce our new hypothesis - considering that it is one of the hypothesis group- I used to lay their

arguments on table discussing, affirming or refusing them in which concern the tendances and aspects of the Egyptian Cinema as well as its nature and characteristics, dealing with the attempts to affect this cinema creation and industry. Let us now come closer to emphasize our point of view, by recognizing the relation of more new hypothesis which concerns also the general trend of Egyptian Cinema, to see the possibility of the integration with any other hypothesis concerning different aspect, without omitting or cancelling them

The First Hypothesis. (About Action Films)

Our first hypothesis is presented in the introduction of "the Action Films In The Egyptian Cinema" (File no. 4 - by Samir Seif) in which we pointed out that "Action Films" in the Egyptian Cinema is in itself a leap forward. It also proves that the way is paved for the continuation of other studies. This study could actually be considered an introductory step preceding further studies of other aspects of the Egyptian Cinema. Action films are characteristic of their popularity as well as frequency and quantity. In addition of this I personally consider this category of films to be the model which offers the supreme example of an intensive dramatic framework which encompasses most of the other categories of classic Egyptian films as well

This framework is constantly based on the creative manipulation of the author and film director through "means of dramatic effect" which include suspence, irony and surprise -all being part- of the art - game

The Second Hypothesisa: (The Religion Treatment Method)

Here, we present our files "second hypothesis" "The Image of Religion in The Egyptian Cinema" (File no 7 written by Mahmoud Kassem). It is important in presenting this step, to pose a hypothesis which may seem simple because it is the invincible easy thing. In formulating its conception, it combines the reasons of success of the Egyptian Cinema methodicalism - in dealing directly with the religious issue with the very use of this Methodicalism. This leads to success in dealing also with non-religious films. This now embodies the strong line of the main trend and experience in the history of Egyptian Cinema

The Third Hypothesis: (Heikal/Karim axis, and the current of film Zeinab)

The third hypothesis, presented in the previous introduction, included the following "Zeinab" (the film) Heikal/Karim axis, and Mahlaha Eishet Al Fallah (How wonderful the life of farmer is) on the Egyptian screen

Zeinab's Heikal, which was produced by the late pioneer or dean of directors Moahmed Karim, is the film that has been for a long time considered the first feature film in Egyptian Cinema, and it is still considered so. This trend begins with the writer Mohamed Hussein Heikal, as well as by the embodiment of this work of art by Mohamed Karim. Since the writer Heikel's Zeinab appeared silent on the screen more than two decades passed, on the kind of Egyptian Cinema which was affected by the spirit of this story which was produced as a film

by Karim achieving a marvelous example of artistic interpretation of the vision of life included in this literary novel This was summed up in words and music, by Mohamed Abdel Wahab's song "Mahlaha Eishet Al Fallah" (How wonderful the life of farmer is) the song that equals all songs of Egyptian Cinema till the time of "El Azima" (The Will) by Kamal Selim This film drew a cinematic image made according to details of life, without stopping the continuation of Heikal Karim current even through Kamal Salim himself, as clearly shown in the works after "El Azima".

On the other hand, a quarter of century sparates the production of Moahmed Karim's film "Zeinab" the silent one and the sound one We can state with evidence that the concept and image of the peasant was the same in "Zeinab" the silent and sound one we can even say that they are exactly the same even in the element of music and singing in spite of the silence of the first. There existed the melodical concept of life which is not different from the music and singing in the sound Zeinab. Thus we can say that all the characteristics of the sound Zeinab existed in the silent one In the cinema some sort of what seems to be development happens, such as what is seen in Ezz El Deen Zul Fukkar's cinema, but in fact this is no more than the different forms and variations of the theme When we go back to our cal to presenting a hypothesis about Egyptian Cinema from different aspect the importance of the hypothesis concerning the Heikal karim current is emphasized, as it is integrated with other hypothesis. When the Heikal/karim axis remains a mere axis, it attracts different features in

the general framework and new concepts of the artistic handling with which most of the films are formulated

Here we'll see polarization to the concept we presented about the type of the film of action and motion and about the concept and vision based on the principles and values of religious faith and how it is apparent in the dramatic handling as we mentioned before In fact, these hypothesis are not separated from one another or from any other future hypothesis.

We can envisage the meaning which will lead us to our fourth hypothesis "Comedy and Songs" we can explain the meaning of Heika Karim axis in what concern the comprehension of "singing in which existed the musical concept of life in spite of the unremarked songs in the film, as we mentioned in the hypothesis of Heikal/Karim axis

But, the melody performing including songs and music indicated by our fourth hypothesis. that Egyptian Cinema is based on the "Vaudeville Theater" and its varieties explained by the Egyptian theatre hestorians and critics. This direct melodical song is employed in the Egyptian Cinema to express the aspect of life Thus we find our self considering a new hypothesis in addition of the other three:

The Vaudeville's elements form "The specific Artistic Realm" in accordance with the prevalent "audience's pree-agreement between the Egyptian Cinema and the arab audience".

We can naturally understand the meaning of "The specific Artistic Realm" considering that it is the "performed Realm " with the cinematic tool inside the image and its sounds, which entered in the frame of the pree- agreed play (including games) with the audience, through what I called in my researches "The Artistic supposition" which realises the audience's pre-agreement with the screen

To understand our new hypothesis, we must know these three expressions

The Vaudeville :

the first direct definition of Vaudeville figured in "The Dictionary of Cinema" in which Ahmed Kamel Morsi and Dr Magdy Wahba, stated that the word "Vaudeville" means,

1- mixture of comedy

2- The gay amusing comedy

If we surpass the direct translation of the word containing some misunderstood relevants, the dictionary gives two definitions of the "Vaudeville"

1- An expression meaning the amusing and diverting entertainments A mixture of dances, songs, comical dialogues and arguments, and gestures Insignificant intrigues planned precisely in humorous style, without any hesitation to crack jokes This kind of variety appeared in the 18th century just after the french revolution With the beginning of the 20th century, they become popular They are

similar to the variety shows given in the Night-clubs. In the thirteenth, they appeared in the musical comedy films.

2- An expression given to any gay amusing comedy, it is a mixture of elegant dialogues joyful jokes, critical situations, sometimes accompagnied with music and songs. An atmosphere full of affective misunderstandings and surprises, like most of the musical comedy films in which we find humourous critic and uncovered satire about marriage perfidy or unlegal love

The last edition of "Larousse" pointed out that "Vaudeville" is an expression given to short musical plays, a kind of amusing and diversion entertainments. The beginning was in the fifteenth when a worker in the city of Vire called Olivien Basselin, wrote satirical and humourous songs with the popular accent of Vallon de Vire.

Away of its origines, the word is altred into Vaudeville. The first Vaux de Vire were songs for Bachiques (the god of wine). Referring to the International Encyclopedias concerned with theatre as the "Oxford Theatre Encyclopedia", or "Penguin Theatre Dictionary" edited by John Rassel Taylor, they remarked that "Vaudeville is a french word, possibily a corruption of (Vau) or (Val) de Vire meaning songs from "Valley of Vire" (in Normandy) or of "Voix des Villes" songs of the city streets. It is found in its present form as early as 1674 meaning a satiric political popular ballad.

It acquired its second meaning of a light satiric musical play by way of the Paris Fairs, where in the unlicensed theatres pieces on

Vaudevilles, or plays in dumb-show with interpolated choruses to popular tunes, parodied the productions of the "Comedie-Française" They become the staple fair of the Opera-Comique on its foundation and correspond roughly to the English ballad-opera or German Singspiel They were written by many well-known authors, including Le sage and Favart.

Variety was the name given to the entertainments offered in the newly built theatres of Variety which replaced the original music-halls attached to public-houses The separate tables were abolished, and the long unbroken succession of single turns gave place to the twice-nightly bill first organized by Maurice de Frece of the Alhambra in Liverpool with the addition of ballet, spectacle, and short dramatic sketches.

Much of the free-and-easy boisterous atmosphere of early halls disappeared at the same time but the old name stuck and the history of variety will be found under Music-Hall (for England) and Vaudeville (for the United States) more or less the American equivalent of British music hall a series of turns, comic, musical acrobatic etc deriving from the rough, vulgar beer-hall entertainments of the middle nineteeth century and invading theatres as a family entertainment from the 1870s, on the heyday of Vaudeville was almost exactly contemporary with that of music hall, from the early s to the mid 1920 s, and in America as here it was ousted mainly by the cinema particularly the talkies. The word Vaudeville is also used in French.

and during the nineteenth century sometimes in English, to mean a very light-weight type of play with musical interludes

"Vaudeville" was used in the United States for the respectable family entertainment which in the 1880 s, under Tony Pastor Edward Albea, Benjamin Franklin Khth (1846-1914) and Fredrick Francis Proctor (1851-1929) developed out of the former variety shows of the early beer-halls, based on the English music-hall These variety shows had sunk to a low level of vulgarity and drunkenness, and the change was welcomed by the performers, who enjoyed working in spacious theaters provided by the new managers, while more responsive audiences encouraged the provision of better material A new technique, employed in short comic or dramatic sketches and many novelty acts, resulted from the improved conditions This in turn led to the system of name "billing" which through it resulted in the incongruous appearance of such actresses as Bernhardt, Lily Langry, or Mrs Patrick Campbell on "Vaudeville " programmes sparred the true Vaudeville artists to create new acts and new styles Although there were many outstanding teams, like Weber and Fields the single artist predominated as the headliner during the halycon period from the mid 1800 s to 1925 When the popularty of films, and of the talkies which followed, led to the decline of "Vaudeville" The end of an era came with the closing in 1932 of Broadway's Palace Theatre about, the American frequent use of the word "Vaudeville" in which concern the cinema by common people and critics comments.

May be, this encouraged us to use the word "Vaudeville" in relating the dominated aspect in the Egyptian films This aspect conforms to the "Vaudeville" elements: comedy, dances, songs, music spectacles, monologues and acrobats etc The Egyptian Cinema, indeed, started with the adaptation of the sure successful sorts practised in the Egyptian theater

The cinema was influenced by the theatre's Vaudeville elements, which paved the way for the film-creators towards this kind of foreign films in general and particularly the American, presenting them in Egyptian and arabic language and manners, using all the elements either songs and dances, comedy or music It is naturally that the Egyptian Cinema is based on the prevalent art during this period, principally the theatre, as it is the nearest spectacular art to film projection and cinema respection.

This explain the extension of musical-comedy aspect in the Egyptian Cinema production since its commercial flourishing and the continuity of its public revival

In this respect, the comedy songs and dances played a main role on the Egyptian stage In fact all the first Egyptian films leading actors were theatre stars In addition of the same affective current of foreign films released in Egypt and were adapted to Egyptian manners and arabic language

2- The artistic supposition -and- the art realm is a supposed realm

when the form of the fourth hypothesis of the Egyptian film leads to a partial called "The specific artistic realm" considering its generation from the "Vaudeville", we must previously know every thing about the meaning and the expression defined in my previous research about the cinematographic arts in general either Egyptian or foreign films, but it is absolutly the artistic work.. pointing out an important fact asserting that the hypothetical world is the specific the "artistic realm" opposite to the "realistic realm" or completely distinctive, it may be expressing the impossibility for the artistic realm to be realistic or true to life, with the exception of being an supposing image of the material living reality, therefore it is "a supposed realm" where we can't search for a sort of "realism" whatever are the intentions and objectives as for it's only a forcibly supposing matter

Here with, the artistic supposition is a logic concerning the relation of artistic "evidence" with the realistic "deduction" or what is really "happening" in the audience's world doesn't exist in the artistic work except on the level of "pointing to" and "the unreality" in the complet artistic work the continuation "unpractisising" (by looking or listening, watching or emotional participation ... etc " between these spectators and the realm of "artistic signals" represented through the "artistic moment" during the projection time and not the real living time out of this show through this perception, we can understand the artistic work and in the light of the "reflection" of reality, considering that it is imperative, and also that it is admitted to be employed as it is cleared out of being a material reality and true to life.

Therefore our first expression of this logical meaning is "the artistic supposition " or the "supposed realm" The first indicates the logical behaviour of the spectator towards the specific artistic realm" it is a supposed realm and can never be realistic whatever is photographed, personified and invented as if is real

Perhaps, this fact explains the logical public acceptance of all what never happen in reality, even he has its private and acceptable logic in the "Vaudeville world" when the lover suddenly goes singing among the parks or in the lane, where the crowd is the chorus, a dancer may come with many other from the narrow streets etc

The realism logic can't accept that but it is the logic of the "artistic supposition" This means a private realm "specific artistic realm" which is our "Egyptian/realm of the specific cinema" The realm that our studies are denoted and the hypothesis subm is the "Vaudeville" elements as a prominent aspect of forming the artistic realm of the film It can be a justification of the cinema form dominated by similar tendencies of artistic treatments. But we must affirm that our main point is the illucidation of a fact relating with the nature of art in general This nature allows any logical creation whatevers is its curve and value The most prominent example doesn t defend the old Egyptian film from the eminent aspect like the "Vaudeville" we declared our attitudes towards the cinema renovation and exprimental cinema cases.

The film critic Ossama Al Kaffash wrote in his study entitled "The Rediscovery of different Egyptian film, the Image of Madkour Thabet " (A Magazine 1995), he pointed out what he called "The situation of this film with this kind of Egyptian Cinema inheritance, he noticed "The reaction of Rashad Affendi, subdued by the government authorities/and his wife, is directed against the maid shalabya But their symbolic equation is the city compelling on the village Rasha'd compel is sexual raping. Here, Madkour Thabet uses traditional cinema language: milk boiling, sexy laughs, to express sex and raping in the sontext level. But in the imaginary level, he refers to old language as .coffee boiling, changing the flowers colour, opening the window vitreous, ridiculising and mocking of them The sexy laughs make fun of the ragged tradition and its value "The girl's honour is like the stick matches." He ridiculises it with the image "The burning Tarboush" for the spectator, it symbolises an old epoch" its burning means the burning of this old time, putting it in the same frame with the boiling milk, gives the visual semantic equation

The Tarboush/The ragged time = The milk/Old cinema language the denotation is the burning of the old time equal getting rid of the old cinema language, but the connotation is equal to the ragged time and our liberation from its values, traditions, culture and social class

Then, Ossama Al Kafash affirms in his article: "Madkour Thabet used again the old cinema language in the bar decoration the transmitted song and the old radio, the mise en scene of Youssef in the

bar All these similar situations repeated thousand times in the Egyptian Cinema when the lover lost his beloved Consequently, it is a returning to the previous ironical situation explained in details in the first scene It confirms, as well that this old cinema language is dangerous and can possess the "new", it is an insistence of the importance of studying and understanding the old in order to surpass it through a revolutionary ideology

Then Ossama AL Kafash conclused at the end of his study

"Madkour Thabet's film is a condemnation of the seventieth cinema except Youssef Shahine's films, and film "Al Sakka Mat" (the Water Carrier is Died).

Moreover, Madkour Thabet ridiculising the old cinema, probablily, he musn't be one of its supporters, consequently, his film "El Walad El Ghaby" (The Stupid Boy) 1975, is a failure, but it corresponds with the seventieth surrounding reality "

It is worth that I used to mention this film was a severe lesson about the artistic remouncing, by the way, this film conforms with the Vaudeville characteristics. The only explanation of the public acceptance and success is the fact that the artistic world is a supposed world

3- The audience's pre- agreement:

in spite of the explanation, in our hypothesis that "the Vaudeville and its elements" forms (the specific artistic realm) we must complete the formality considering that it is conforming to the

prevalent audience's pre- agreement between the Egyptian cinema and the arabic audience" it is necessary to explain the importance of understanding this fact, if we remember that as life is a conflict, it exist also in art, but it is incarnated through the illusion of the projected film, so the audience can integrate as a part of the system, either participating or perfoming, or even mental living, such as in Brecht case it is the same conflict existing in the game system Even the illusion in the game system could be only numbers, shapes, lines, points and spaces to become abstract and avoiding the conflict This is the important stopping point .. Through the agreement, the conflict is transformed to an illusory practising just a "match" without a real conflict practising .. with respect of what each part can endure, unless the boxers or the wrestlers could kill each other.

Concerning this hypothesis as a limit between practicisng reality This factor led to the art and play approchement.

Here, I can mention my private expression The Anti-illusion.

I intended to give this expression considering that the anti-illusion is a constant reality in the nature of art whatever it is supposed of illusion or a conceived illusionary realism in the spisific artistic realm which is not more than " anti-illusion" world. Therefore its definitive argument is that art is illusory and anti-illusory at the same time.

It is worth to mention that remarking the relevant element between play and art systems, doesn't mean that it belongs to any one

of them, play art. Otherwise the social consensus agreement become game or art, and the legal contract between two partners in a productive or commercial project as well

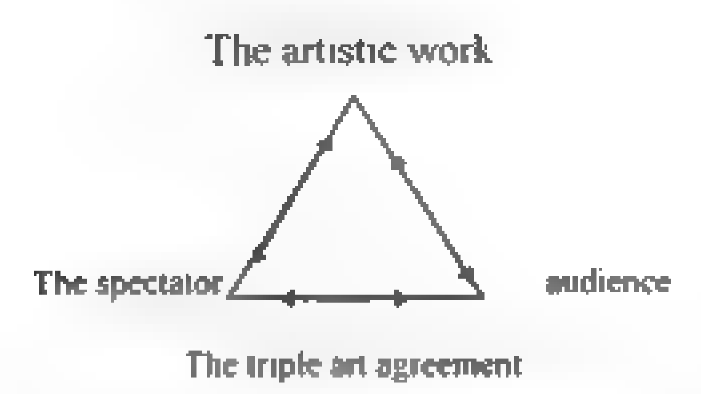
The consensus of play and art systems is a conditional agreement between each kind of activity In art, the consensus is based on the fact that its activity is illusory.

Even if, we are convinced by Mitz's opinion that the impersion of reality is affirmed by the action on the screen that we accept voluntarily as being the object's action in reality, and not the action of light and shadow This acceptance, indeed, is according to a previous agreement that it is the play's nature. Even when A Bazan anticipated "The day in which the two dimensions screen will be full of images breaking the principal distinction between what is projected on the screen and the real perceiving.

In fact, he confirms the contradiction in his theory, because it is the theoritical imagination which means, with this anticipation, the possibility of equalizing reality and art perceiving. In this case, we can simply remind another art (theatre) presenting on its stage real persons (the actors), there is no need to create "prominence and magnification in the picture" Neverless the theatrical show remains not more than a game called art or else, some brave guys of the audience could ruch towards the stage to defend the hero and protect him from his wicked enemy, who alarmed all the human feelings. But the brave audience certainly know that it is "art" and not "reality". He handles the same

reaction limits with any game so, the cinema deserves to be a play When someone disappears, his entity remains some where in the stage-decoration "the screen hasn't wings" Bazan confirms that it is the play in both theatre-stage and screen frames. Similar to the theatre where the actor waits till they asked him to appear on the stage

Likewise, we don't hear the actor's voice directly but through loudspeakers set up behind the screen. Those sounds coincide with his lips' movement, confirming to our vision and hearing senses that this person is present exactly as in reality If this sound is disynchronised, this sign is lost as well Mitz affirms that any image needs a minimum of realism before giving the impression of its reality But the principle of the artistic suppositionrefuses Mitz's idea about this minimum, as in fact, we infinitely need these signs and the image will never be reality The spectator. is some what conscious of that while watching the film But he is completely conscious before going to the cinema any respectator goes to see a film having in mind the artistic supposable element Thus, it induces the spectator -according to the prer-agreement items- to believe what he watches, but otherwise, with the artistic hypothesis, he is still sure that what he is watching is not more than an artistic work The spectator expects to be in conformity with the others, while laughing or enduring, this is the second agreement level, which become in conssequence a triple agreement



The real level of the play is formed in the agreement element, the artistic supposition, coming with the spectator to the projection halls. Exactly, when we ignore a play's rules, we can't play it we must set an agreement about the art before practicising the play part. "like the art of opera" attacked by the critics in different countries and epochs, because it is an art based on strange and artificial traditions, which the spectator has to accept in advance if he wants to enjoy the opera" We can say the same about avant-garde and the advanced actions of arts in general and specifically in cinema which lays its new rules, revolting against the prevalent traditions and specifications asking again to begin the agreement according to the new rules.

Thus, for example "although Ghodar is out of any classification, nothing can prevent most of his spectators to classify his works and don't approve the play (the agreement) in its ideal form, but they can deny his works and grumbles while watching them

Starting the choice of the artistic or literary work "presumes the acquaintance and acceptance of the play rules" explained Dr Tchoranesko prof of the comparative literature, considering that

"what is true for the author, is true for the reader" Both immediately accept the settled acts in advance The reader accepts to give up some objective criterias, such as the similarity principe and the need of signs and object harmony, which help him in his project in his readings, he doesn't seek the reality of matters.

Finally, accepting the element of the audience's pre-agreement in practicising "the play/art methods" is a degree of a previous conscious always existing in practicising both of them. Otherwise, one of them can be transformed to a practical exercise of the life conflict >> The price may be lost of life . agreement means the conditionality of the rules or else it isn't agreement as it is essentialy a relative approval and legalisation

This is primary the fact of the dealing with receiving all the arts therefore it is the fact which permits an infinity dimension of "playful creation" in the frame of the logic of the play/art film through many technical levels, regardless the final aesthetic and criticize evaluation of each It is only a fact invested by the Egyptian film conforming to its special curves defined in the hypothesis of "Vaudeville" as singing, dancing, spectacles, jokes and monologues etc Therefore it is on audience's pre-agreement that we must understand

Through defining those details of our new hypothesis idea, we can realise that this vaudeville format "The specific artistic realm" of the Egyptian film, as it is the world that the audience used to receive

its logic with the artistic supposition through the prevalent audience's pre-agreement between Egyptian Cinema and its arab audience

Therefore, the four hypothesis complicity are realized composing the general significance of an hypothesis including the two sides of creation in the Egyptian film. The artistic treatment and the view of life The hypothesis of the religious treatment method deals with the circulation of life. its heroe's characters and relationship. realizing the religion view to the nature of humanity

The hypothesis of Heikal/Karim axis, including Zeinab (the film) current deals with the social life view The hypothesis of Action films represents. the general artistic frame including the dramatic treatments and here is the "Vaudeville" hypothesis about introducing the realm of artistic work.

This complimentary given by our last hypothesis and its "Vaudeville" doesn't mean that our file introduction is directly devoted to this world elements represented in the Egyptian Cinema comedy songs or dances. but our intention is the importance of researching in these rooted elements in the Egyptian Cinema history

I can imagine, if I am assigned to one of these researches. how far will my study extend. It will be through the theoritical particular understanding I am specialized in. Its value is worth of equalizing the comedy or song and the other genres. refusing this unconscious "racialism" adopting the preorety of the serious in veturn of the marginality of "the laughable" considering that it is simply amusement

during leisure time, fairly and lost of time in supercilious regard This is reflected in the carelessness of the serious authors to study and write about "laughing" themes and cinema creation, in addition of supercilious of the competitions and Festivals Juries with this kind. the quite serious case is the opinion of cinema producers about comedy films, considering them a "light" production.

To face these inclusions leading to all these phenomenon, we must seize the main channel in the nature of art creation if it is comedy or tragedy or uniting both of them. If we prove the conditionality of "playing" element in art is a as a substantial essential and conditional channel in the "tragedy" as well as it is a sure must in the comedy art, we have the ability to be sure of the equality as a real fact here and there, in spite of any objections.

Thus, the reference to my previous study concerning plays in art" is essential to perform this task I mentioned in my detailed research, a book entitled "Theory and creation in script and film direction" specially what I wrote as main introduction **"plays exist in every art, but every art is not a play"**

it is worth noting that devoting this life to "the Comedy and Songsin Egyptian film" doesn't mean that we stand it up over the other aspects, like tragedy or melodrama Here, it is not a matter of preference referring that it is the fighter aspect Thus, we must stop at this approch of the two genres, specially that there are many calling for delightful films.

As we are used to say that people's condition is hard watching comedy and delightful films instead of distressing ones. This utterance simplifies matters and people's relationship with art to a superficially level and in consistent with reality, which is clearly noticed as follows

First:

This utterance considers that people's crisis are found only in the age which these people live in while talking about their crisis. This cancels life's rule. Also, utterance sayers are contradicting to themselves when they repeat this utterance in all ages.

Second:

The dramatic art presentation in addition of being a source to provide people with their needs so as to feel lively with others (either through the common situation of receiving and presentation or through meeting the characters and their lives) The tragedian dramatic presentation aspects or even the comedy in general, provides the receiver a similarity of suffering in his difficult life We don't mean by that similarity in the suffering subject in all works but it is just a similarity of the audience suffering and struggling in their lives with the characters suffering and try to get over their crisis This assures to the audience that he is not the only one who suffers in life, but it is life's rule. In addition, this helps the audience to bear life's catastrophes and leads to deep happiness and to feel people's life presented to them This is conformed with the popular proverb "watching people's misfortune facilities ours" This plays the role of

souls relieving in hard times, and this is the same role done by comedy films. It is enough to refer to Aristotle virtuous theory In spite of that, this comment is just an effort which will not be completed unless with academic research which allow us to understand the real relation between the experiments of films in all types and the audiences and sociable receivement So, the presentation of the related hypothesis, is way which we hope to achieve

Beginning from this convincing point and after adding to our collection a fourth hypothesis which subjects are found in both volumes of comedy and songs, we find it a must to reaffirm our four calls that we are used to point out in our previous files in order to achieve the required researchial files in writing the history of Egyptian Cinema.

The first call:

It is our call to present these hypothesis and utterances concerning Egyptian Cinema and the probable creation of others to be an example of methodical research in the subject of Egyptian Cinema, and at the same time as a call to the mental creation in presenting these hypothesis In fact there are many of them we discuss when we drink coffee or when we have a diligent discussion. We must always remember that any hypothesis is liable to acceptance or being eroded or proved wrong. The formulation of these hypothesis must be in mind. Each hypothesis has to deal with differently from the other aspects, while the main target remains always, the main

comprehensive frame, about the Egyptian Cinema. These different aspects must be integrated, each has to explain the other in the same frame An objection must arise here on the method of this call, from the philosophic point of view, as the philosophic which does not realize the various specific standards existing in nature and society, and doesn't realize the specific meaning of inevitability

The second call:

We call for the importance of providing an opportunity to rediscover whatever fell into oblivion in the past as well as current works of historical documentation (including this book) as well as a critical re-evaluation of various aspects of neglected Egyptian films It is worth nothing in this context that contemporary film histography includes the processes of revision and evaluation all over the wor d Here, we look forward towards reconsideration and re-evaluation of Egyptian film-directors and their cinematic experiences Hassan El Emam, Niazy Mustafa Abbas Kamel, Ahmed Diaa El Din and Ahmed Fouad .. etc This also a call for a rediscovery of the neglected experiences such as the one between Sayed Issa and Raafat El Mihy in (Rains have dried) "Gaffat Al Amtar", Kamal Ateya's experience in (A Message to God) "Rissala Ila Allah", the first film of Fadel Saleh produced by the Egyptian T.V In addition of these films, there are many others, such as the ones mentioned by Dr Mohamed Kamel El Kalyoubi, particularly shedding light on "Shafika Wa Metwally" directed by Ali Badrakhan, and (case of 68) "Kadeya 68" directed by

Salah Abu Seif More attention should be directed to such pioneers as Kamel El Telmessany and Tawfik Saleh.

It is worth noting, however, that some efforts have been made in Egypt in this context, such as the historical documentation of film "Lashin" owing to Kamal Ramzi, Aly Abu Shadi, Samir Farid and Salma El Shamaa and the T V programme team "Cinema Memory" Similarly Mohamed Bayoumi's films were found by Dr Mohamed Kamel El Kalyoubi, through the Academy of Arts, owing to the direct attention and concerns of Prof Dr Fauzi Fahmi president of the Academy of Arts In addition of the Alexandran critic Osama El Kafash who discovered Mahmoud Khalil Rashed's films. Among the Egyptian films which received attention and critical re-evaluation are (The Black Market) "Al Souk El Souda", (Railway Station) "Bab El Had.d", (Between sky and Earth) "Bein Al Sama Wal Ard" and, (The Second Wife) (Al Zowga Al Thaneya) etc

The third call:

It is a call to continue with figures from different specialization in the Egyptian Cinema. This call emphasizes the dialect and integration of the arts. Any film is potentially a work of art, carrying an artist's vision and at the same time depends a team work.

I wrote more than once mentioning that the cinema doesn't depend on just professional jobs a s some believe, even the machinist who pushes the "camera crane" (Chariot) is actually a professional artist, whose involvement is a deep as that experienced by the film

directors and the actors. It is this involvement that controls the way he pushes the chariot, as well as the stops, slow downs and quick-motion. in addition of sharing the cameraman his feeling while the "Pan" camera running. He must maintain the harmony between the (Chariot) speed and this "Pan" to keep up a fine impressive retraction of the actor's face in the frame, before withdrawing the chariot slowly slowly as if as he must leave him -the actor- alone in a vast empty world through the general far-off shot ending with the chariot movement. Isn't true that the camera operator has to be sensitive to the drama of camera movement, so as to transmit the director/artist's vision? The camera operator is but an example, one among many others who should not be over looked These include the souond engineer, editor, set designer and the laboratory specialists (this being the most complex specialization and influential on the film's final result) It is known that the invention of the cinematography camera, led to the discovery of a new form of art which together with the theatre belongs to the fine arts since they both present an integreted from of expression, using at the same time a variety of applied arts as well as other professional and mechanical processes which do not constitute art by themselves.

It is, therefore, criterial evaluation of the pioneers in other film production specializations Many are worthy of study and serious consideration, such as Abdel Aziz Fahmi, Wadeed Serri, sound engineers like Moustafa Wali, Nassry Abdel Nour and Aziz Fadel etc set designers as Walei Al Din Sameh, Abbas Helmy, Sharfenburg

and others, make-up specialists such as Hilmi Rafla, Issa Ahmed and Mahmoud Samaha, should also receive their due consideration as film editors, script, producers and music effects This is a call for research and writing the history of the cinema in Egypt, taking into account all specialization, with the aim exploration and rediscovery This process should involve scholarly and specialized researchers, not only critics and historians. There is an urgent need for specialized critics, such as a critic/historian of musical effects in films, as well as critics capable of carrying on a historical evaluation of cartoon films.

The fourth call

It's a call for studying the cultural revealment of the Egyptian Cinematography image and its -undoubtedly- entangled influences with both social and political history If we note the necessity of penetrating deeply into three interferred histographies.

- Histography of the image itself.
- Histography of the performing image tools.
- Histography of the persons who utilize these tools in creating image (including production and distribution relationships and economics)

We are conscious, as well, that the history of image in the Egyptian film must be effective (negatively or positively) reflecting its revealment in the rest of the Egyptian culture components, but also the Arabic, by virtue of the social and culture cinematography effective nature, and due to the arts and literature completion in cinema and their abilities of being perfect with Therefore our call appears, and

we affirm here the importance to search in the history of this cultural revealment of the Egyptian cinematography image (negatively or positively) observing its entanglement with the social and political history This is our files ambitious goal, avoiding and surpassing the regard which retract the cinematography role in the cultural area as if it is an isolated island.

Starting of this last call, and applying on the cinema files themes, discussed in both volumes "Comedy and songs" the way is paved to search in their cultural revealements that influence historicaly, our Arabic societies.

Moreover, and without the researching response to these calls both of comedy and songs and musical comedy cinema will remain without any researches till now

But, with the publishing of this life in two parts "the comedians" and "the song's stars", we participate with the introductory file to help the researchers to evaluate, clarifying and re-examining closely Thus it continues to be "pioneer" introductory within the cinema files results including subjects and themes departure towards our common call to study all the aspects of the Egyptian cinema throughout its history

Accordingly, the book of Mohamoud Kassem "The Image of Religions" is a surveying methodical and qualitative book His actual two books dealing with the "Comedy" and "songs" include the same methodical studies providing a surveying observation through their stars in the Egyptian Cinema history. This guarantees a rich and

marvellous compiled material presented to those researchers according to any other method chosen by each researcher Although the material survey compiling allows some remarks. but problems. for example we'll face the criteria of, who are, "The Comedians" and the "No-Comedians" Even, the Famous star Amina Rezk whose name is connected with tragedies and melodrama, appeared "comic" too and we keep in mind her role in film "The girl's brother" (Akhou El Banat) with the comedy actor "Mohamed Awad" the publicities of the film advertised that "Amina Rezk is playing, dancing, and singing" But this remark and similarity indicates the completion and studying during the following stage based on "analysing and evaluation aiming at more classifications".

This histography survey doesn't refuse the necessity of the analytical histography of the comedy and songs and dances in the Egyptian Cinema, conforming to our four calls which require the attention of researchers to this curve, hoping to realize a methodical evaluation through this histography, in order to be acquainted with the comedy classifications or the songs experiences in the Egyptian films. Just as we are used to be acquainted with the Egyptian theatre through the studious. So, we can read or hear about the verified comedy genres as slapstick comedy, or what we call "light comedy" then what about "the high comedy" or the "music comedy" and "comedy of situation" ? we must note the evaluation of "the farce comedy" current and pointing out the existence of some experiences of "realistic comedy", without neglecting this kind of "low comedy" or "dark comedy" and

"tragi-comedy" and "comedy of character etc We must approve that this file is incomplete, as the third volume, dealing with the third element of our new hypothesis. "The Musical Spectacle" is still under-research as promised our friend Dr Yehia Abdel Tawab, the researcher, critic and Prof. In the Academy of Arts We are still waiting, hoping to join his study to our Cinema Files "to be issued with a special title "The Musical and spectacular scene in the history of the Egyptian Cinema" To be fair, I have to mention that when I proposed to Mr Mahmoud Kassem the attribution of "The stars" to "The singing scene" and not to "The singing film", as a title of the second part of his book, I got it from the title defined by Dr Yehia Abdel Tawab for his coming book, I considered that the idea of "the scene" is corresponding with the book of Mahmoud Kassem about the "songs stars", because it includes the elements of the sudden spectacular appearance of songs through the succession of the feature film, which can't completely include songs but they appear suddenly without the existence of the artistic supposition logic of this scene with the other specific artistic realm of the whole film Naturally, in this "spectacular singing" cases, they casued an interruption without any artistic supposition logic, but only the specific agreement of this familiar disorder, if this elements exist in the singing film or in other films, they couldn't be completely songs for this reason, mentioning it with this defined title, points out this general consideration Finally, if we don't research in all these matters, they will remain just formal diligences, and their positive role will be limited only in mentioning

and defining meanings and objects. Then, we'll still waiting for the most important researcher's results, referring to these studies of Mahmoud Kassem in the field of comedy and songs in the Egyptian Cinema.

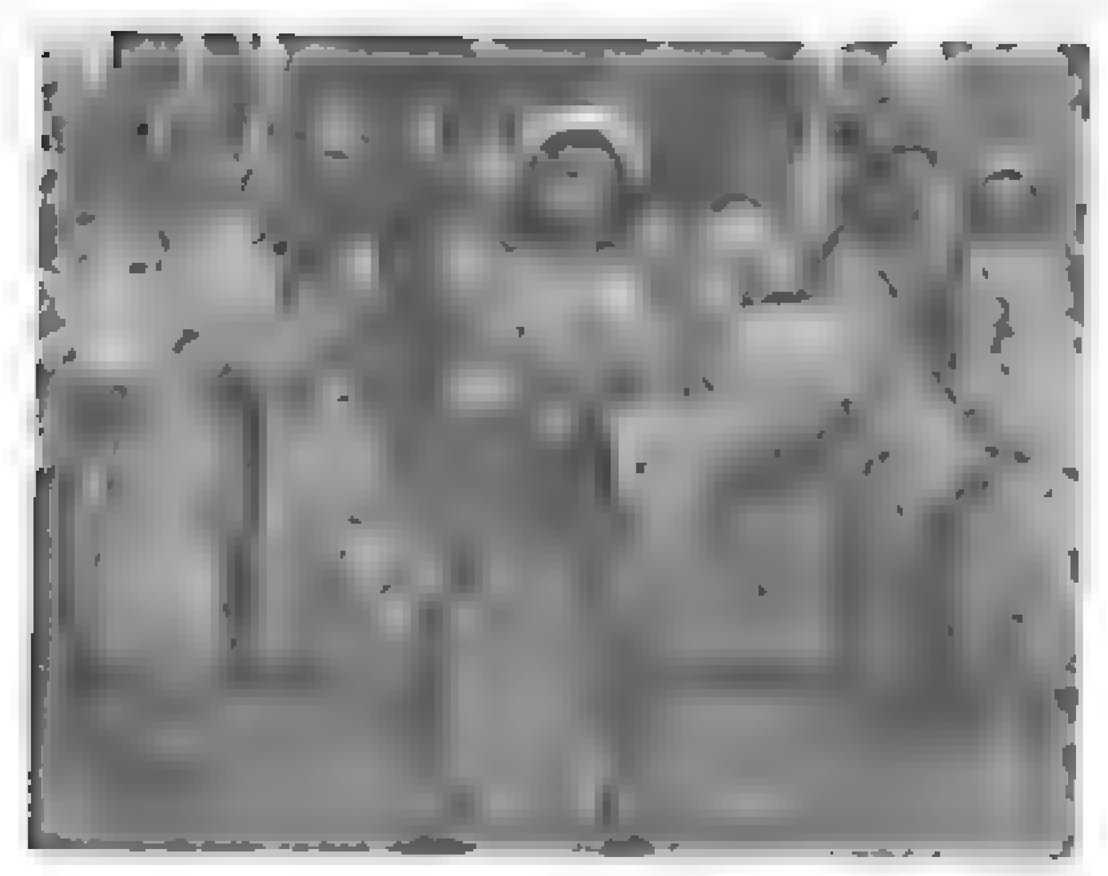
I hope that this book will receive the required attention and evaluation towards further exploration, rediscovery and illumination "illumination is our aim", without any opposition to future studies we are facing a book dealing with encyclopedic introductions and leading studies, able to plunge the way to compensate any encyclopedic lack in the completion of new histography researches.

Prof. Dr. Madkour Thabet

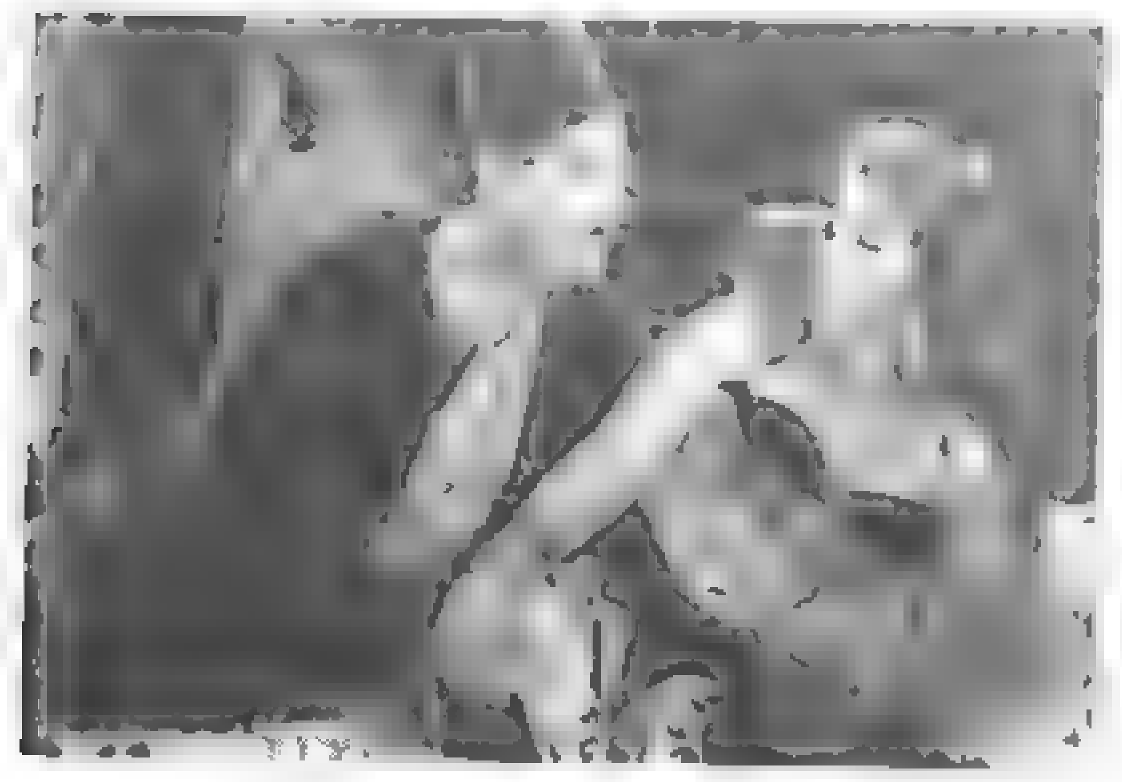
June 1999

[illegible]

سارق الفرح لوسي و ماجد المصري إخراج داود عبد السيد



سميحه ملك في (قمر)



مها صبري ويحيى شاهين في (بين القصرين)

The Author

Mahmoud Kassim

* He was boron in Alexandria on the 9th of July 1949.

* He got B. S. degree in agriculture in 1972 from Alexandria university

* He is writer who has many fields of activities. He is a play writer, a novelist and he is also a translator a esirtic and a researcher . He has many writings in the field of child culture.

* He won the prize of literary criticism twice, from the suprime council of culture (I 983 and 1985).

* He got the encouraging state in child literature in 1989.

* Among his books: "why ?" 1987, "Odyssana" 1982, "The wealth" 1983 "The banel" 1987, "The years of youth" 1994 and the age of abd al halim hafez 1996.

* His literary studies include "The Jewish novel in USA and France 1986, Science fiction and the 20th century 1993, the Arabic literature written in French 1997.

* He studies in the field of the cinema include

* In Egyptian Cinema (4th edition 1997).

* Spies of literature & Spies of the Cinema 1996.

* Love in Egyptian Cinema.
* The language of voilence in the cinema, 1997
* Among encyclopedias he took part in Writing :-
* The Encyclopedia of Arab films 1994.
* The Noble prize Encyclopedia 1996.
* Encyclopedia of the actors in Egyptian Cinema 1997.
* His child books include: greatest Tales of the sea The giant . greatest Tales of the cinema, Orchard of Tales, Adventures of Raafat El Haggan. vagabond charly & The Wonderful Time machine
* He also wrote:
* Tales that changed the world (Dar El Hilal)
* Know your epoch (5 books. Dar El Hilal)
* Al Shorouk Riddies (20 books Dar El Shorouk)
* Imagination x imagination (6 books Dar El Shorouk)
* Exciting Tales of the cinema (10 books. Book center)
* The World greatest Tales (50 books Nahdat misr)
* Taha Houssain EL Kabany (Dar El maaref)
* Adventures of the time machine (General book Organization)

Prof. Dr. Madkour Thabet

* Film Director and Writer.

* Professor of Film Direction at the Higher Institute of Cinema in Cairo ... Actually President of the Egyptian Film Center.

* Born On 30 / 9 /1945

* One of the early film graduates in Egypt he obtained the Bachellor degree in direction in June 1965 .. Was the first of his class with Excellent distinction.. was appointed as a lecturer at the Cinema Institute in 1966 then was promoted as a senior lecturer in March 1972 tobegin his career as an academician and join the first generation of the Cinema Institute Faculty members.

* He lecturers on History of World Cinema, Script Structure, Craftmanship of film direction

* He supervises an annual group of graduate films of script-writing and direction Departments .

* He supervises also . the creative workshop of cinematographic direction, the top filmmakers' postgraduate research seminar, the preliminary seminar for PH. D. researchers of all departments of the Institute.

* In the Academy of Arts he was responsible of many positions since 1986, the most importants are · reporter of the Committee of applying University regulations to the Academy of Arts, Managing Editor of "Al Fan Al Muassir" magazine (issued by the Academy of Arts quarterly); Editor in Chief of "Cinematographic Studies" issued by the Cinema Institute ; Member of Supervising Committee of Cinematographic publications issued by the Academy.

* Was one of the leading members of the Young Film-Makers' Movement in Egypt in the 1960 .

* Directed and wrote the script of his first film "MACHINERY REVOLUTION" in June 1967.

* Obtained the First Prize in directing documentary films from Alexandria Film Festival in 1969.

* Was granted Merit Diploms from several International Festivals.

* In August 1969 he started his trend towards experimental Film-Making so he wrote and directed "Story of the original and the copy" (Story of Naguib Mahfouz titled "PHOTO" (60 minutes) which is the third part of film "BANNED PHOTOS", the first feature film of the new three film-makers - Ashraf Fahmy, Mohammed Abdel Aziz, Madkour Thabet ... So,, this film has been selected for participating in Karlovy Vary International Film Festival in 1972.

* Worked on the war front as Cinematographic Military Corresponder during his military service from January 1968 till October 1973.

* Directed in 1975 the comic feature film "STUPID BOY" starring Mohammed Awad, Nahed Sherif & Salah Kabil. He considered this film as a severe lesson - in the field of artistic relinquishments. So, he concentrated in writing & directing the documentary films; the most importants are: "ON THE EARTH OF SINAI" (1975);"THE SHAMAND0URA AND THE CROCODILE" (1980)and his two long films (60 minutes) : "FISHERMEN IN QATAR" (1995) -MEMOIRS OF BADR 3" (1989/1992) and series of educational films on updating irrigation in Egypt.

* In 1980 he was selected as member of the first Committee by the Ministry of Culture for Children's films. He supervised the and of the first three Cartoon films for children "THE WHALE, THE NUMBERS, The MOUTH). In 1990/1991 he was selected as

secretary of the two Committee for the programmes of both sections of Script & Direction is the Higher Institute of Children's Arts and member of all the fondamental Committees-in all the other Institute's Sections. He was selected also as member of the Jury of Cairo International Festival for Children's Films (September 1992).

* Took part, for several years in the Committees concerned of specialised film activities such as the film committee of the Supreme Council of Culture and the Higher Committee of Festivals .. etc. ... He is also selected as a member of the Arbitrary Committee granting film awards and the State Award of Encouragement in Cinema.. He contributed to the planning Organization and arrangement of numerous Conferences, Symposiums and Festivals.

* Headed the Egyptian Delegation and represented Egypt in many International and Local Film Festivals and Conference, He was elected as the President of the International Jury of Fribourg International Film Festival in Switzerland in March 1996 .. He was also a member of the International Jury of Palaiseau Film Festival in France (in 1997). Was elected as president of the international Jury of the Izmir international film festival-Turkey in 1998.

* The Arab Centers, out of Egypt, have always used his experiences in giving courses of raising qualification for the Arab TV professionals.. He has been also invited as a Judicial expert in front of the Egyptian Courts for the setlement of Cinematographic disputes.

* Worked as Consultative expert for the script reading Committees of many film and TV production and distribution authorities.

* Wrote and published many specialised researches and studies in the fields of film aesthetic, contemporary Cinema and Experimental film.

* Two of his books have been published : "Theory and creativity in Script writing and directing of the film'(in 1993) & "An Experiment of A Filmic Partial Anti-Illusion" (in 1994) published by the General Egyptian Organisation of Book.

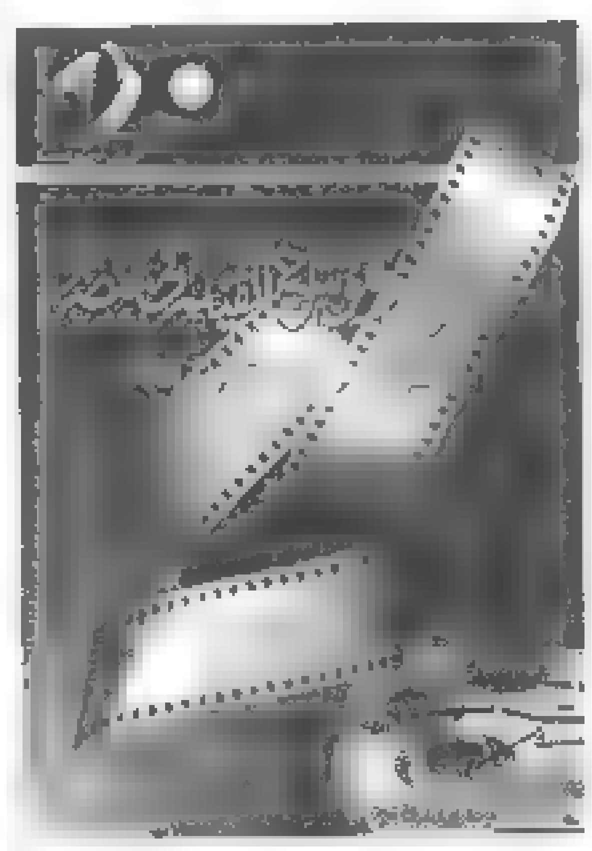
* One of the latest appreciation he received in the field of Cinematographic creativity was when he received the "First International Prize in directing documentary films" from Cartagena International Festival for Maritime Films (22 nd Edition in 1993) for his long film "FISHERMEN IN QATAR" (60 minutes) . This was the second time for Egypt to obtain this prize (The first was in 1978 when the long documentary film "FOUNTAINS OF SUN" by John Femy was awarded).

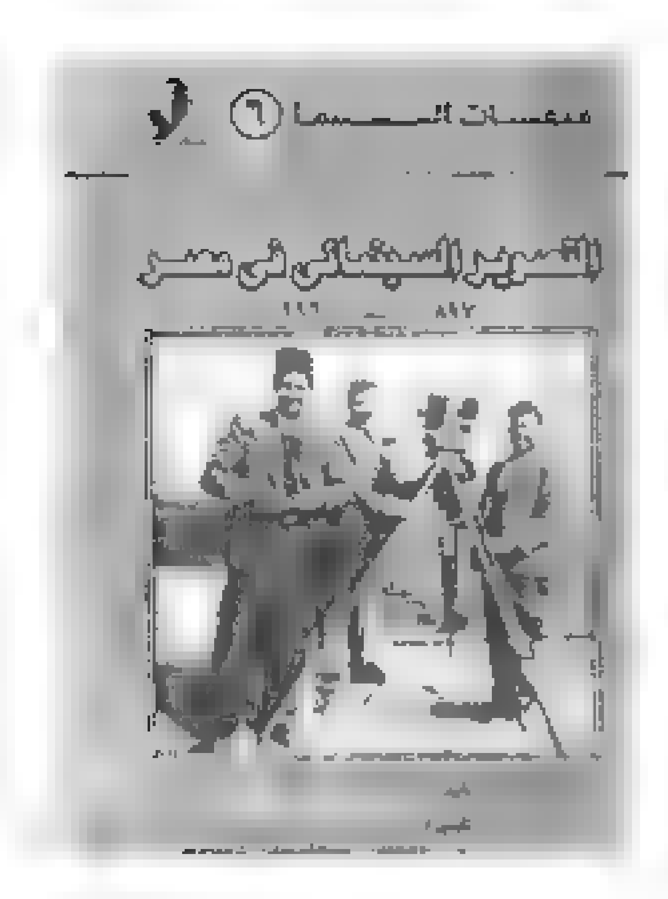
* Is actually concentrating the Egyptian Film Center's activities in production and Cinematographic Culture, the latest is the foundation and publication of "Cinema Files" : the first five books have been published including introduction written by him. Thus in addition to the presentation of the new filmmakers' production and the organization of "Weeks of Documentary & Short Films" as the first time in the History of the Egyptian Cinema.

Issued Cinema Files

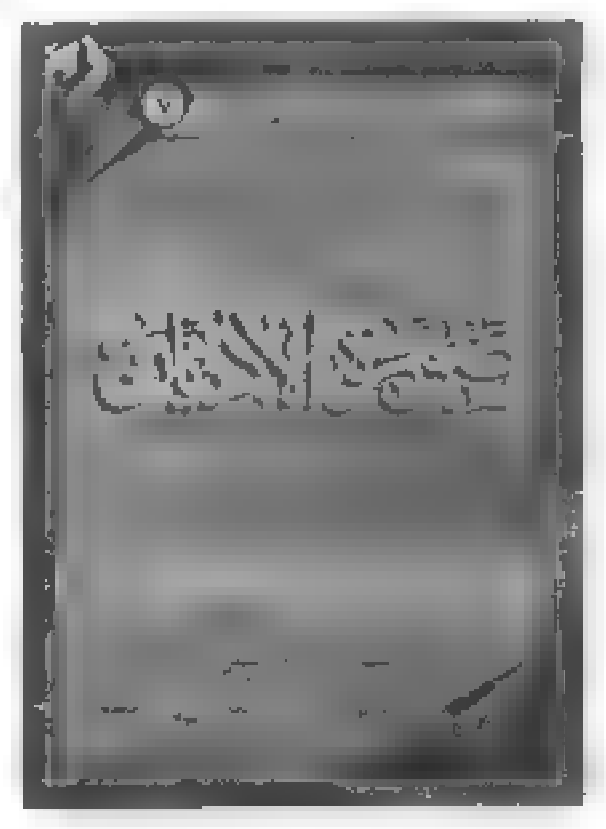
1	Cinema Press in Egypt " The First Half of the 20 th Century "	By : A. Group of Researchers Editor : Farida Marei Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet Two book Entitled : Cinema Press and Cinema Files .. in Egypt
2	Cinema Files in Egypt "Film Critical Trends"	By: Dr. Nagi Fouzi Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Cinema Press and Cinema Files .. in Egypt
3	The Film Rhythm and Editing in Egypt " Theoretical Global Influence"	By : The Film Editor: Adel Mounir Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : First writing .. Second writing about Adel Mounir Rhythm in Editing.
4	Action Films in Egyptian Cinema 1952 - 1975	By : Samir Seif Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Art / Film / Game
5	The Egyptian Agenda Ancestry of Egyptian Cinema 1896 - 1996 The first Part in Film-Direction	By : Abdul Ghany Dawood Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : The time has come for call Exploration for an Agenda of the Cinema in Egypt.

6	History of the Cinematography in Egypt 1897 - 1996	By : Said Shimy Introduction: Prof. Dr Madkour Thabet Entitled - The Photo / Instrument / Creator History chronicles elements of the Egyptian Cinema .
7	The Image of Religion in Egyptian Cinema	By: Mahmoud Kassem Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : A New Hypothesis of Discovering Egyptian Cinema.
8	The Legacy of Film Critics in Egypt 1 - The Writing of El Sayyed Hassan Gomaa part one 1924 - 1929 Part two 1930 - 1934 Part three 1935 - 1936	Compiled and edite by: Farida Marei Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : From Gomaa till after El Salamoni and Samir Farid Does Cineastes deprise Cinema? The Fight will really begin?
11	Arab Cinema Beyond Frontiers	By . Salah Hashim Introduction: Prof. Dr. Madkour Thabet Entitled : Writing about Cinema Beyond Frontiers



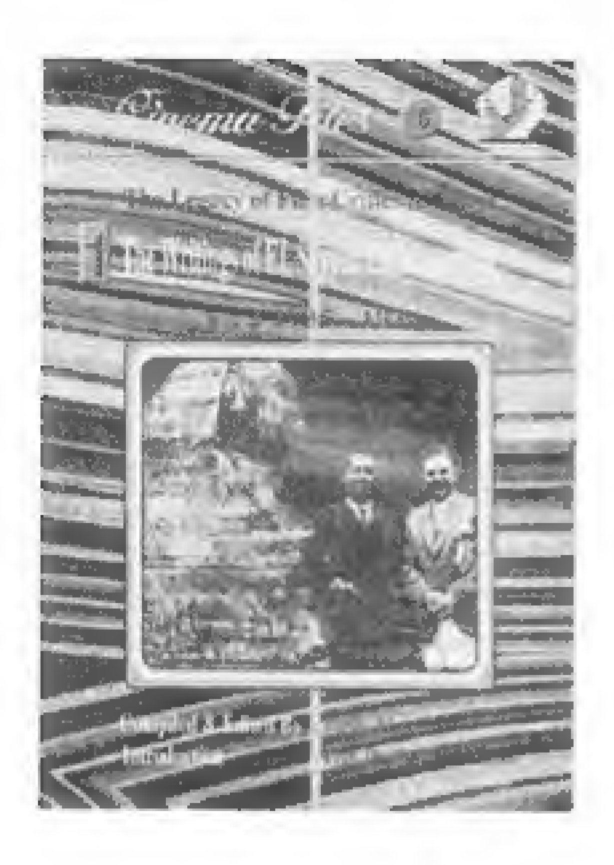

ملفات السينما ٦
التصوير السينمائي في مصر

ملفات السينما ٥
من أجندة السينما المصرية
الراحلون
مائة سنة

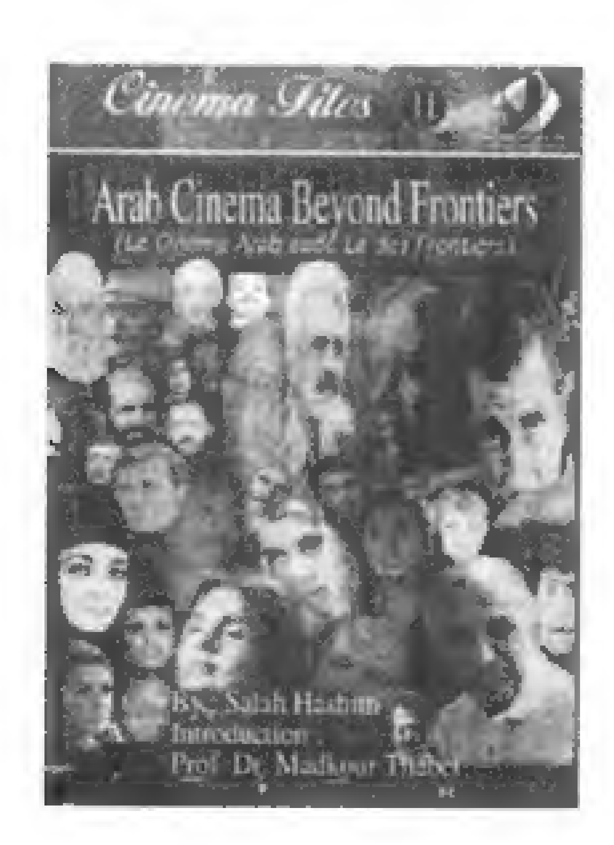


ملفات السينما ٩
١ كتابات السيد حسن جمعة
١٩٣٠ - ١٩٣٤

١١
السينما العربية خارج الحدود


Cinema Files
6

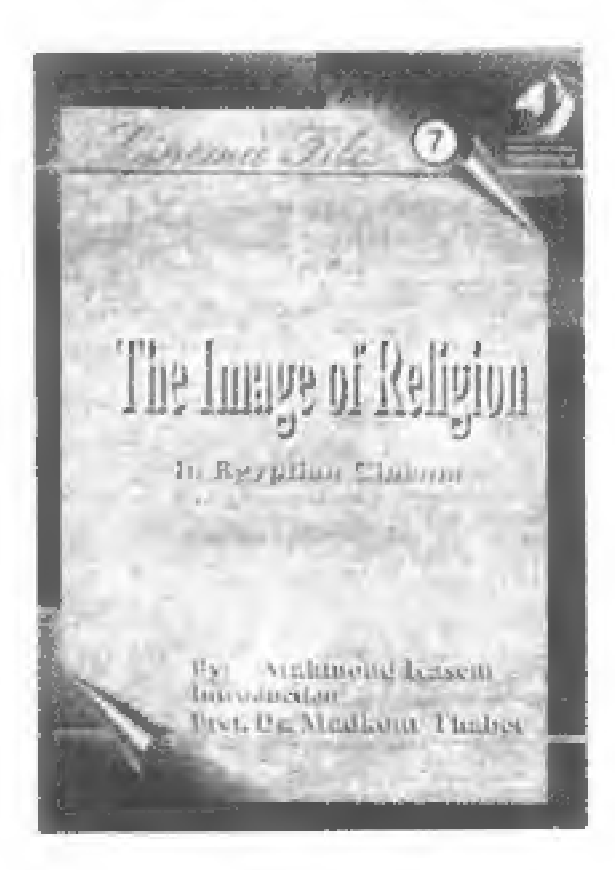
Cinema Files 9
1
1936-1934


Cinema Files 11
Arab Cinema Beyond Frontiers
By: Salah Hashim
Introduction :
Prof. Dr. Madkour Thabet

Cinema Files 6
The Egyptian Cinematographey
1897 —— 1996
By,
Introduction,
Prof.Dr.

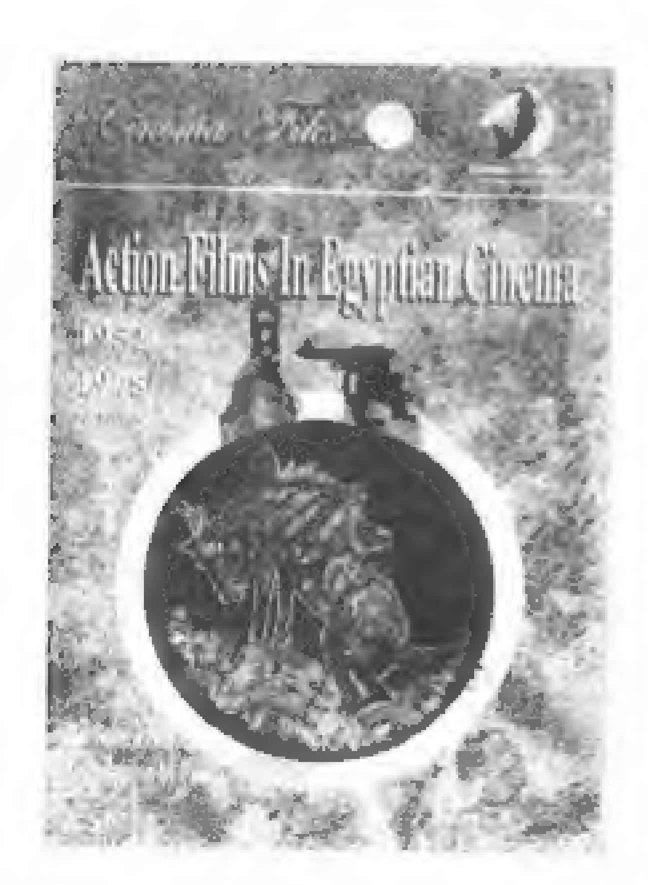
Cinema Files 5
The Egyptian Agenda
Ancestry
of Egyptian Cinema

ملفات السينما


Cinema Files 7
The Image of Religion
In Egyptian Cinema
By: Mahmoud Kassem
Introduction
Prof. Dr. Madkour Thabet

Cinema Files 2
Cinema Bulletins
In Egypt
By : Dr. Nagi Fawzi
Introduction : Prof. Dr. Madkour Thabet

THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY
GROUP OF RESEARCHERS
EDITOR FARIDA MARei
INTRODUCTION : prof.Dr.MADKOUR THABET


Cinema Files
Action Films In Egyptian Cinema

Cinema Files 3
The Film Rhythm and Editing in Egypt